L. eleg. g.
577
y

L. eleg. g. 577 y

3830

<36602222740019

<366022

Bayer. Sta

K, E, EE

Anton Franz Riccoboni's

und

Friedrich Ludwig Schröder's

Vorschriften

über

die Schauspielkunst.

A. W. WOSTROW LEIHBIBLIOTHEK ... PRINZES... STR. 64

Eine

praktische Anleitung

für

Schauspieler und Declamatoren.

Leipzig, 1821.
Bey C. H. F. Hartmann.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorrede.

Als Schröder — mit dessen und Ifflands Tode die wahre Deutsche Schauspielkunst zu Grabe gegangen zu seyn scheint — im Jahre 1810 das Hamburgische Theater wieder uebernommen hatte, erklärte er den Mitgliedern dieser Bühne Riccoboni's Bemerkungen über ihre Kunst, begleitete sie mit Zusätzen und ließ sie „als Manuscript für die Mitglieder des Hamburgischen Theaters" drucken. Ungeachtet diese schätzbaren Vorschriften so trefflicher Meister auch späterhin Quandt in seinen allgemeinen Deutschen Theater-Anzeiger (Prag, 1814)*) einrückte, „um durch ihre Mit„theilung das Wahre und Nützliche allge„meiner zu verbreiten, und die goldnen „Worte des Greises als ein Vermächtniß

*) Nro. 18, 20, 21, 22, 25, 27—31 und 33.

„für alle Deutsche Schauspielkünstler aufzu„bewahren“: so sind sie doch immer noch weit weniger bekannt, als sie es seyn sollten. Ein einzelner, wohlfeiler Abdruck dieser gehaltvollen, lehrreichen Schröderischen Vorlesung, die jeder Schauspieler besitzen sollte, ist also, besonders in unsern Tagen, kein unverdienstliches Unternehmen. Als bereits der Druck davon begonnen hatte, fand der Herausgeber, daß sie Schröder's ehrenwerther Biograph in sein Werk aufgenommen, und sich darüber so geäußert hat*): „Schrö-

*) F. L. W. Meyer in der Vorrede zur zweyten Abtheilung des zweyten Theils von Schröder's Leben. Die Vorlesung steht S. 180—215, und vor ihr liest man folgende Nachricht, welche hier nicht fehlen darf.

„Der Name Riccoboni weckt Jedem, dem die schönen Redekünste nicht gänzlich fremd geblieben, angenehme Erinnerungen. Männer und Frauen dieser geistreichen Familie erwarben sich, fast ein volles Jahrhundert hindurch, ausgezeichnete Verdienste, besonders um die Bühne, ihren Stoff, ihre Darstellung und ihre Geschichte. Lessing hat derselben, in seinen früheren dramaturgischen Sammlungen, bey mannigfachen Veranlassungen, mit dankbarer Liebe erwähnt, und, im zweyten Stück seiner theatralischen Bibliothek, von Ludwigs Forschungen einen Auszug mitgetheilt, dem mehrere seiner

ders Bestätigung und Erläuterung der Ric=
cobonischen Vorschriften für den Schauspie=

---

andern nicht minder bedeutenden Werke folgen sollten, wenn das Publikum die Fortsetzung des wohl angelegten Archivs befördert hätte.

Anton Franz Riccoboni, Ludwigs und der berühmten Flaminia Sohn, wie sein Vater als Schauspieler Lelio genannt; geboren zu Mantua 1707, gestorben zu Paris, den 15. May 1772, entzog sich der Französisch=Welschen Bühne dieser Hauptstadt, deren Liebling er war, zum erstenmal mit seinen Eltern 1733, zum zweyten= und letztenmal 1750. In eben diesem Jahre erschien sein Art du Théâtre, dem bald eine Lettre sur l'art du Théâtre folgte. Jenes erhielt eine Uebersetzung im vierten Stück der Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, von Lessing und Mylius, Stuttgart 1750, S. 482—544, die Lessing unglücklicherweise seinem zu flüchtigen und dem Gegenstande nicht gewachsenen Mitarbeiter überließ. Indessen bedaure ich dennoch, daß Schröder seine gediegenen Bemerkungen nicht an diese, sondern an einen unvollständigen Auszug knüpfte, den ihm ein Französisches Taschenbuch anbot, das seinem Herausgeber wenig Ehre macht. Der vollgiltige Richter würde dem Entwurf eines Kunstverwandten, dem er so freundliche Gerechtigkeit widerfahren läßt, in seinem ungestörten Zusammenhange, noch mehr Geschmack abgewonnen, und länger bey ihm verweilt haben. Es war zu spät, seine Einsicht in Anspruch zu neh=

ler gibt, ungeachtet ihrer Einfachheit und Kürze, einen so treffenden Abdruck der Grundsätze von denen er durchdrungen war, daß nichts, was er je geschrieben, ihn deutlicher zeichnet, und Alles, was ich sonst von ihm beybringen können, dagegen in Schatten tritt. Wer von meinen drey Bündeln nur wenige Blätter lesen will, entscheide sich für diese." Dieses Lob überhebt den Herausgeber dieser Bogen jeder weitern Anpreisung. Die geringe Mühe, welche ihm die Hinzufügung der wenigen Zusätze machte, wird er für sehr belohnt achten, wenn dieses Werkchen, wie er wünscht und hofft, ein großes Publicum und allgemeine Beherzigung findet.

---

men, als er mich durch diese Vorlesung überraschte; und die nachherigen Verhältnisse verleideten ihm die Gefälligkeit, das Uebergangene nachzuholen. Die Gabe selbst wird dadurch nicht herabgesetzt, daß sie der Sehnsucht nach mehreren ihres Gleichen keinen Einhalt that. Dem Leser kann nicht entgehen, daß Alles, was auf den zwölften Paragraphen folgt, nicht mehr Riccoboni'n, sondern Schrödern allein gehört. M."

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Einleitung.

Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, daß der Theater-Geschmack in Deutschland nicht ist, was er einst war. Dichter, Schauspiel-Directionen und Zuschauer haben sich vereinigt, ihn zu dem zu machen, was er ist. Grausame, unnatürliche und Guckkastenstücke*) sind an die Stelle älterer, besserer Arbeiten getreten, die nur dann besucht werden, wenn ein fremder Schauspieler, dem ein verdientes oder unverdientes Lob vorherging, auftritt.

Wenn eine Direction dem guten Geschmacke keine Opfer bringen kann, so sieht sie sich genöthigt, solche Mißgeburten, die in andern

*) Julius von Sassen, die Zauberrinn Sidonia, Fridolin, die Räuber, das Vehmgericht u. s. w.

Städten Beyfall erhielten, aufzuführen; der Schauspieler, lieber vor einem vollen, als leeren Hause spielend, strengt sich in diesen Mißgeburten an, weil, je stärker der Dichter die Unnatur zeichnet, ihm ein desto größerer Beyfall zu Theil wird. Das Publikum gewöhnt sich nach und nach an die Abenteuerlichkeiten, und da die feinern Stücke ihm Langweile machen, bleiben hier die Bänke leer.

Kein Publikum in Deutschland hat einen Schauspieler gebildet, wie Unkundige oft behaupten wollen. Daß aber jedes Publikum*) sich auch an das Schlechte gewöhnt, darüber gibt es Beyspiele zur Genüge. Laßt eine gute Gesellschaft eine Stadt verlassen, und ihr eine sehr schlechte folgen, so wird zwar in der ersten Zeit das Mißfallen allgemein seyn, allein es werden keine drey Wochen vergehen, so wird es heißen: Ei nun, der, oder die, hat es heute doch nicht übel gemacht. Nach und nach wird mehrern dieses Lob ertheilt werden. Bald hernach wird man hören: Das muß man sagen, das heutige

*) Ich verstehe unter Publikum immer das tonangebende.

Stück wurde vortrefflich gegeben, beinahe so gut, als von den Vorigen! — Laßt diese armen Menschen nun das Glück haben, ein Paar sehr gefallende Stücke zu bekommen, so wird der Werth der vorigen Gesellschaft nur noch in dem Gedächtnisse sehr Weniger leben. Wer hat nicht erfahren, wie bald und durch wen unersetzbare Personen ersetzt wurden! Haben wir nicht erlebt, daß der höchsten Unwahrheit und der Mittelmäßigkeit die Ehre des Herausrufens zu Theil wurde?

Diese unwiderlegbaren Beyspiele beweisen, daß der Geschmack des Publikums zu bilden ist, und gebildet werden muß. Die Direction kann es, durch die Wahl der Stücke und die Anordnung; der Schauspieler, durch die Wahrheit seiner Darstellung.

Dieses Theater hat treffliche Talente, die gewiß von den Gastspielenden, mit Tumult Aufgenommenen, nicht immer übertroffen wurden. Allein ich glaube, daß Einige ihre bessere Ueberzeugung dem jetzigen Geschmacke aufgeopfert haben, und ich hoffe, durch Riccoboni's Vorschriften und meine Bemerkungen Ihnen einigen

Stoff zum Nachdenken zu geben; Ihnen wenigstens zu beweisen, daß Hamlet's wahre, unübertreffbare Vorschriften manchem Gedächtnisse entflohen sind. Einige zur Erläuterung dienende, bemerkte Fehler, beziehen sich auf kein hiesiges Mitglied. Ich hätte eben so gut Schauspiele aus der ältern Zeit anführen können, aber sie sind nur Wenigen bekannt.

W·V
LESE
BIBLIOTHEK

Die Kunst des Schauspielers.

§. 1.
Die Bewegung.

Da man gewöhnlich die Bühne früher betritt, als man spricht, so ist das Benehmen die erste Sache, in der man sich unterrichten muß. Man sagt zwar, es gäbe keine Vorschriften für die Bewegungen, aber man irrt sich.

Ich verstehe unter Bewegung nicht nur die des Armes, sondern aller Theile des Körpers, denn von ihrer Harmonie hängt der Anstand des Schauspielers ab.

Um guten Anstand zu haben, muß man sich gerade, doch nicht zu gerade, halten; Alles, was sich dem Zuviel nähert, wird dem Auge unangenehm, und verursacht Zwang. Uebrigens

beraubt man sich, wenn man sich zu gerade trägt, des größten Vortheils in den ausgezeichneten Stellen im Tragischen und Hochkomischen. Wenn man verbunden ist, sich über andere Schauspieler zu erheben, und ihnen Ehrfurcht einzuflößen, dann muß man sich in die Brust werfen, um größer, als einer von jenen, zu scheinen. Man muß auch noch bedenken, daß der zu sehr zurückgebogene Körper und das zu hoch getragene Haupt zwängt, und die Bewegung der Arme erschwert. — Bey den Verbeugungen haben viele Schauspieler die üble Gewohnheit, nur den Gürtel zu beugen, und Bauch und Brust äußerst steif zu halten. Da nun, wenn die Füße neben einander ständen, der Körper außer dem Gleichgewichte wäre, so entfernen sie den hintern Fuß, und beugen ein wenig das Knie des vordern, wodurch eine sehr unangenehme Stellung entsteht.

Es ist genug, nur das Haupt zu beugen, welches immer der bemerkteste Theil ist, und den Leib nur gar wenig zu neigen; in dieser Stellung ist man zugleich dem Auge angenehm, und der Sache angemessen. — Man muß mit

festem Schritte gehen, gleichförmig, gemäßigt, nicht hüpfend und ohne Stöße. — Die Grazie des Armes erwirbt man nur durch ein langes Studium, und so gut auch unsere natürlichen Anlagen seyn mögen, so erlangt man doch den Punkt der Vollkommenheit nur durch die Kunst. Um dem Arm eine sanfte Bewegung zu geben, muß man Folgendes beobachten. Will man einen Arm erheben, so muß der vorzügliche Theil (von der Schulter bis zum Ellbogen) sich zuerst vom Körper trennen, und die andern nach sich ziehen, die keine Kraft in ihrer Bewegung anwenden müssen, sondern langsam und ohne Uebereilung folgen. Die Hand handelt zuletzt.

Noch muß man Acht haben, die Arme nicht zu steif zu halten, sondern das Gelenk des Ellbogens und der Faust etwas bemerken lassen.

Die Finger müssen nicht völlig ausgestreckt seyn; man muß sie sanft runden, und zwischen ihnen die natürliche Abstufung bemerken lassen, die man sehr leicht an einer mäßig gebogenen Hand beobachten kann.

Hüthet euch, vor einem Spiegel zu declamiren, um eure Bewegungen zu studiren! Diese

Methode ist die Mutter der Ziererey; man muß seine Bewegungen fühlen, und sie beurtheilen, ohne sie zu sehen.

Ad §. 1.

Diesen §. hat Riccoboni noch nicht erschöpft. Er hat vergessen, daß die Bewegung, das Halten und Tragen des Körpers, dem Stande angemessen seyn müssen.

„Ein Schauspieler auf der Bühne kann so „gut in das Schwülstige fallen, als der Autor „in seinem Kabinette. Eine gewisse Manier, sich „zu benehmen, die groß ist, wenn sie durch die „Würde der Gedanken, und durch die Stärke „des Ausdrucks unterstützt wird, fällt ins Lä„cherliche, wenn die Gedanken niedrig und die „Ausdrücke platt sind.“ Wer sah je einen Menschen niedrigen Standes, einen Bauer, Handwerker oder Soldaten mit zurückgebogenem Körper, ausgebreiteten Armen, in der fünften Position stehend? Und doch findet man auf dem Theater nicht wenig solcher Darsteller. Da dieser Fehler willkührlich angenommen ist, so muß ein Grund, eine Ursache zu dieser Willkühr seyn. Sie heißt: Eitelkeit, Sucht den Weibern zu ge-

fallen. Man hat in einer Rolle der frühern Zeit den Anstand des Schauspielers gelobt; die Eitelkeit hat ihn verleitet, diesen Anstand in allen Rollen zu zeigen; sie ist ihm zur Gewohnheit geworden, und die Wahrheit in Rollen geringern Standes ging auf immer verloren. Gewöhnlich haben Schauspieler, mit diesen Fehlern behaftet, auch die Sucht, sich immer besser, niedlicher zu kleiden, als es die Rolle mit sich bringt. — Aber auch in Rollen aus höhern Ständen kann dieser Anstand, dieses sich in die Brust werfen, die großen Bewegungen der Arme unnatürlich, und also höchst unangenehm werden — wenn es nehmlich ununterbrochen, gleichviel bey welchen Worten, geschieht; wenn der aufmerksame Zuschauer vorhersagen kann, nun wird er diesen und jenen Arm, nun beide erheben; nun wird er vor- oder zurücktreten.

Bedenkt doch, ihr Liebhaber und Heldenspieler, daß es der schönen, edlen Bewegungen nicht so gar viele gibt. Seyd also sparsam mit ihnen, damit ihr nicht Marionetten gleich werdet.

Es ist selten, daß junge Schauspieler, die mit dieser Angewohnheit behaftet sind, bey zunehmendem Alter zu andern Fächern tauglich werden. Noch unausstehlicher sind aber die vielen Bewegungen bey den Altenspielern: besonders wenn die Achseln mit ins Spiel kommen.

Seit einigen Jahren ist eine Stellung der Füße Mode geworden, die der Tanzkunst (deren Regeln, so wie die aller Künste, aus der Natur genommen sind) durchaus entgegen und unschicklich ist. Anstatt daß der Schauspieler, wenn ihm Jemand rechts steht, den rechten Fuß in die zweyte Position stellen soll, setzt er den linken Fuß in die vierte; giebt also einem ziemlichen Theile des Publikums den Rücken Preis, das — wo möglich immer — den ganzen Menschen sehen soll, und kann so auf keine natürliche Art weder vor- noch rückwärts schreiten.

Diese Stellung hat noch das Ueble, daß Liebhaberspieler, welche gewöhnlich dem Frauenzimmer links stehen, verlegen werden, wenn sie die rechte Seite einnehmen, weil ihr rechter Fuß nicht so gewöhnt ist, als ihr linker. Auch wird man an diesen die Verlegenheit und Ungeschick-

lichkeit leicht bemerken, wenn sie anders, als gewöhnlich, knieen sollen.

Noch eine üble Angewohnheit mancher Schauspieler fällt mir ein. Sie wenden nach vollendeter Rede ihrem Nebenschauspieler den Rücken und gehen hin und her. In der gesitteten Welt kann man nur den so behandeln, den man verachten oder reitzen will.

§. 2.
Die Stimme.

Das Studium, seiner Stimme einen vollen, angenehmen und natürlichen Ton zu geben, ist höchst nothwendig. Zuerst müssen wir untersuchen, indem wir laut reden, welche unserer Töne dumpf oder dünn sind. Durch Uebung kann man die ersten klingend, und die zweyten voll machen, und allen Tönen, die wir durchlaufen, eine Gleichheit geben. Eine anhaltende Bemühung gibt der Gurgel ungleich mehr Geschmeidigkeit, als sie hatte. — Man muß nie seine Brust zu sehr anstrengen, um dem Ausdrucke Kraft geben zu können. Denn anstatt ihn zu verstärken, vermindert man ihn, und man sieht

sich zu einem gewaltsamen Athemholen gezwungen, das man am Ende des Hauses hört, und wobey der Zuschauer leidet. Man muß sich in Acht nehmen, sein Organ weder zu verändern, noch unnatürlich zu machen. Einige Schauspieler wollen sich eine grobe Stimme geben. Seht, wie sie sich dabey benehmen! Nachdem sie in ihrer Brust allen Athem, den sie enthalten kann, gesammelt haben, erweitern sie — indem sie die Töne mit Gewalt herausstoßen — die Kehle, erheben den Gaumen und ziehen die Zunge mehr als gewöhnlich zurück. Da also der Mund eine Leere bildet, und die Lippen sich nicht vollkommen öffnen können, so entsteht dadurch eine Art von Sprachrohr, das den Ton der Worte vertieft. Einige Sänger nehmen zu einer solchen geliehenen Stimme ihre Zuflucht, welche die Musiker Kellertöne nennen, wegen der Wölbung, die alsdann der Gaumen macht.

Ad §. 2.

So gewiß es ist, daß der Schauspieler, wie der Sänger, seine Stimme bilden kann, so hat doch jener, wie dieser, ein gutes Ohr nöthig, um sie nicht zu verbilden. Wie oft sehen wir, daß

Schauspieler im Lustspiele sehr natürlich sprechen, im Trauerspiele hingegen, um ihrer Sprache Würde zu geben, die Worte pressen oder gurgeln, oder gar bellen. In den letzten Fehler fallen solche, welche gewöhnlich die Periode zerreißen — Semicola anstatt der Commata machen. Wird diesen ein Tyrann zu Theil, so entsteht bey sehr heftigen Stellen eine Art von Gebell. Einige können Zärtlichkeit nur durch tremulante Töne ausdrücken; andere den Zorn nur durch Schreyen, den Schmerz nur durch unnatürliche Sprünge vom tiefsten bis zum höchsten unarticulirten Tone schildern. Wem die Natur den Ton der Zärtlichkeit versagt hat, oder wer sich ihn nicht in der Jugend durch die strengsten Bemühungen zu verschaffen gewußt hat, der bleibe von zärtlichen, rührenden Rollen: denn er wird immer Zärtlichkeit und Rührung durch kindisches Wimmern ausdrücken, und lächerlich werden. Welchen Namen soll man aber denen geben, die mit einem guten Organ begabt, dieses Organ mißbrauchen, und, um einer Anzahl unwissender Zuschauer lauten Beifall abzugewinnen, in einer

affectvollen Rede auf einmal in den Ton des Possenspiels fallen? Das Ueberraschende macht freylich Glück, aber man sollte sich dieses Glücks schämen. Kunststücke, wie die, der verstorbenen Sacco*), der lebenden Hendel**) rc. werden am Ende auch bey ihren Verehrern das, was sie sind — Gauckeleyen.

Der haltende Ton ist eben das in der Sprache, was er in dem Gesange ist — das schwerste. Es gibt Perioden von vielen Worten, da der Ton auf jedem Worte gleich bleiben muß, als: „Es sey mir erlaubt, zu fragen, ob wir uns schon irgendwo getroffen haben?" Die Stimme muß in diesen Worten durchaus weder steigen noch fallen. Und doch gibt es Schauspieler, die studiren würden, bey welchen Worten sie die Stimme

*) Die ehemalige berühmte k. k. National-Hofschauspielerinn zu Wien, Johanna Sacco, geborne Richard.

**) Die jetzige Frau Professorinn Schütz in Halle, wegen ihrer mimisch-plastischen Darstellungen überall berühmt. Ein ausführlicher Aufsatz über dieselben, aus der Feder ihres Gatten, steht in Nr. 49, 51 und 52 des vierten Jahrgangs des allgemeinen Deutschen Theater-Anzeigers. (Prag.) 1814. 4.

Anmerkungen des Herausgeb.

erhöhen können, um nicht, nach ihren Bedünken, monotonisch zu werden.

Das Forte, die Stärke des Tons, bestimmt den Accent. Nichts ist dem Ohre des gebildeten Mannes peinlicher, als wenn dieser Accent durch die Erhöhung der Stimme bezeichnet wird. Wenn Rodendorf sprechen soll: „Nur Narren können das Leben achten" — und der Schauspieler dann bey dem Worte Narren mit der Stimme um vier Töne höher steigt, so klingt es abscheulich.

Wem fällt hiebey nicht die Declamation eines sonst trefflichen, verstorbenen Schauspielers ein, die man sehr leicht in Noten setzen konnte! Der größte Haufe wird freylich einem solchen Declamator, wenn er sonst Verdienste hat, bey auffallenden Stellen des Dichters eben den Beyfall zollen, wie dem wahrsprechenden, aber die Herzen bleiben kalt, ohne daß die Köpfe wissen, warum? Denn nie habe ich von Kunstkennern eine Rüge über diese singenden Declamation gehört.

Um gut zu reden, muß man sich vor allen Dingen befleißigen, die Vocalen nach ihrem ge-

hörigen Werthe auszusprechen, dann kann man nie tremuliren. Die mißtönenden Laute: Aaach mein Vater — Liieber Bruder — Eeedelsinn — können dann nicht gehört werden.

Es sind Vocalen mit einem Punkt, wie man in der Musik Noten mit einem Punkt hat. Trefflich, unentbehrlich in der Musik, unwahr, unausstehlich in der Declamation. Ich muß aber zur Ehre der Wahrheit gestehen, daß ich bey den Schauspielern der jetzigen Zeit weniger tremulante und weinerliche Töne finde, als in der frühern Periode der Deutschen Kunst. Der rührende Ton geht fast immer zum Herzen, der anhaltend weinerliche nie. Die Schauspielerinnen müssen sich also bestreben, den ersteren zu erlangen, und den letzteren zu vermeiden.

Ein anderes nothwendiges Erforderniß des Schauspielers ist Verständlichkeit. Unmuth wandelt den Zuschauer an, wenn er die Ohren spitzen muß, und trotz aller Anstrengung nicht alles versteht. Der Unmuth über den Schauspieler geht auf das Ganze über, und mehr als einmal ist dadurch ein Stück kalt aufgenommen worden. Nun denke man sich dazu vollends

die Verzweiflung des armen Autors, dem es Pein ist, wenn auch nur eine Sylbe verloren geht! Bis zu welchem Grade diese Verständlichkeit gehen muß, werde ich bey einem andern §. des R. anführen. Man kann aber auch mit der stärksten Stimme unverständlich seyn: 1) Wenn man nicht den gehörigen Unterschied zwischen Comma und Punct macht, und also die Perioden zusammen zieht; 2) Wenn man nicht zu rechter Zeit Athem schöpft, und die Luft beym Schluß der Periode schwindet. Dieß ist bey einem Greise, den ein außerordentliches Unglück zu einer außerordentlichen Anstrengung zwingt, vortrefflich — sonst immer falsch; 3) wenn der verbissene Ton, der an der rechten Stelle von großer Wirkung ist, zu weit getrieben wird.

§. 3.

Kunstsinn.

Wenn ein nicht ganz schlechter Schauspieler von einigem Rufe debütirt, so verfehlt man selten, ihm Kunstsinn zuzugestehen. Man sagt: Es fehlt ihm Uebung und Theaterkenntniß, aber er hat Kunstsinn. Das heißt: Namen mißbrau-

chen. Kunstsinn ist das vornehmste Talent des Theaters, durch dieß allein werden große Schauspieler; ohne ihn kann es höchstens nur mittelmäßige geben, die durch Annehmlichkeiten der Figur oder Stimme zuweilen glänzen, die aber den Kenner nie ganz befriedigen. Es ist nicht genug, das zu verstehen, was euch der Dichter in den Mund gelegt hat, und nicht Unsinn zu schwatzen; ihr müßt auch immer die Beziehung begreifen, welche die Worte mit dem Charakter der Rolle, mit der Lage, in die sie gesetzt sind, hat, und welche Wirkung dieß auf die ganze Handlung hervorbringen muß.

Durch diese Einsicht, der nichts entgeht, steht der vortreffliche Schauspieler unerreichbar: denn alle Menschen von Verstand und Bildung würden vortreffliche Schauspieler seyn, wenn Verstand und Bildung nothwendig den Kunstsinn in sich schlössen, von dem ich spreche; aber wir haben zu viele Beyspiele vom Gegentheile, und sahen viele Schauspieler, die mit viel Verstand und Erziehung, nur die äußere Schale ihrer Rolle kannten.

Ad §. 3.

Zu diesem Kunstsinne rechne ich das Festhalten eines Charakters, wenn auch der Dichter sich kleiner Sprünge nnd Widersprüche schuldig gemacht hat — die scharfe Unterscheidung der Stände, und sogar der Nationen. Die Darstellerinnen der Orsina und Emilia dürfen nicht vergessen, daß Lessing Italienerinnen schilderte, und was er sie sprechen läßt. Sagt Orsina mehr als eine Stelle gerührt (keine weinerlich), so ist sie nicht die Italienerinn, die mit Gift und Dolch fest entschlossen kam. Odoardo, obgleich er ein alter Degen, stolz und rauh genannt wird, ist kein Sternfels. Diderots und Gemmingens Hausvater berühren sich nur durch den Anstand, den beyde Rollen erfordern; der eine als Gesandter am Kaiserlichen Hofe, der andere als Französischer Edelmann von Erziehung. Keiner darf in den Ton des gutmüthigen Bürgers fallen. Der Darsteller des Saladin, wenn er auch, wie billig, nur schlicht, als Krieger gekleidet ist, darf nie der Würde des orientalischen Fürsten vergessen: denn nirgends hat Lessing gesagt,

daß er keine Würde habe, um ihn von dem, was allgemein angenommen ist, auszuschließen.

Da Gresset die Scene nach England legte, so muß sein Sidney als Engländer, nicht als Franzose gespielt werden. Kurz, der Schauspieler muß nie Stand und Nation außer Acht lassen, wenn er auf den Namen Künstler Anspruch machen will.

Kunstsinn wird dem, der ihn besitzt, zu jeder bedeutenden Rolle einen andern Grundton geben; wird ihn verhindern, den sehr oft falschen Geschmack zu fröhnen; wird ihn — anstatt durch überraschende Gauckelspiele, dem Publikum lauten Beyfall abzunöthigen — unmuthig machen, wenn sein Spiel oder gar eine Rede durch lauten Beyfall unterbrochen wird. Kunstsinn wird dem Schauspieler leiten, aus jeder possenartigen Rolle einen Charakter zu bilden, sie der Wahrheit so nahe zu bringen, als möglich. Er wird ihn verhindern, heftige Charaktere in phlegmatische, sarkastische in gutmüthige, komische Charakterrollen in bloße Spasmacher zu verwandeln. Thut das der beliebte, oder als großer Schauspieler anerkannte, so schadet er der

Kunst auf lange Zeit, und eben so sehr, als der große Dichter, der sein Talent zu Guckkastenstücken verwendet.

§. 4.

Ausdruck.

Man nennt Ausdruck die Geschicklichkeit, durch die man den Zuschauer alle Bewegungen fühlen läßt, von denen man durchdrungen zu seyn scheint. Ich sage: scheint, nicht, daß man wirklich durchdrungen ist. Denn wenn ein Schauspieler, mit der gehörigen Stärke, die Empfindungen seiner Rolle ausdrückt, so sieht der Zuschauer in ihm den vollkommenen Abdruck der Wahrheit, und glaubt dem Schauspieler selbst von der Empfindung durchdrungen, die er darstellt. Aber ich habe jederzeit bemerkt, daß der, welcher das Unglück hat, wirklich zu fühlen, was er ausdrücken soll, nicht fähig ist, richtig zu spielen. Die Empfindungen in einer Scene folgen einander mit solcher Schnelligkeit, die nicht in der Natur ist. Die kurze Dauer eines Stücks verbindet zu solcher Eilfertigkeit, da sie die Objecte einander nähert, und der theatralischen Handlung die erforderliche Wärme gibt.

Wer sich bey einer rührenden Stelle von der Empfindung seiner Rolle hinreißen läßt, dem wird das Herz auf einmal beklemmt, dem erstickt die Stimme; wenn ihm eine Thräne entfällt, so kann unwillkührliches Schluchzen die Kehle verengen, und es ihm fast unmöglich machen, weiter zu sprechen.

Wenn er nun schnell zu der größten Heftigkeit übergehen soll, wie ist ihm das möglich? — Ein Schauspieler tritt auf die Bühne; die ersten Worte, welche er hört, sollen sein Erstaunen erregen; ihn ergreift die Lage, und auf einmal bezeichnet sein Gesicht, seine Figur und seine Stimme eine Befremdnng, die den Zuschauer in Erstaunen setzt. Kann dieser Schauspieler wirklich befremdet seyn? Er weiß ja, was man ihm sagen wird; er kommt ja eben darum, damit man es ihm sage.

Die Vorwelt hat uns einen besondern Fall aufbewahrt, der geeignet zu seyn scheint, das zu bestätigen, was ich bestreite. Der berühmte Schauspieler Aesop spielte eines Tages die Raserey des Orest. In dem Augenblicke, da er

das Schwerdt in der Hand hatte, geht ein Sclave, dem Theaterdienste gewidmet, über die Scene, und tritt ihm unglücklicherweise in den Weg; ohne Besinnen stieß ihn Aesop nieder. Dieser Mann, wie es schien, war so von seiner Rolle durchdrungen, daß sogar ihre Raserey ihn ergriff. Aber warum tödtete er nie einen Nebenschauspieler? Darum, weil das Leben eines Sclaven in seinen Augen ihm nichts war, und er das Leben eines Bürgers ehren mußte. Seine Wuth war also nicht wahr, weil sie ihm die Freyheit der Wahl ließ. Aber als ein geschickter Schauspieler, ergriff er die Gelegenheit, welche ihm der Zufall darbot.

Ich verneine nicht, daß der Schauspieler bey sehr heftigen Stellen eine gewisse Bewegung empfindet, aber diese Bewegung kommt von der Anstrengung her, eine Leidenschaft auszudrücken, die er nicht empfindet, und die dem Blute eine außerordentliche Wallung gibt, wodurch der Schauspieler selbst betrogen werden kann, wenn er die wahre Ursache dessen, was er fühlt, nicht genau untersucht.

Ad §. 4.

Der Wahrheit des obigen §., daß der Schauspieler nur scheinen muß, das zu seyn, was er vorstellt, wenn er dem Dichter treu bleiben will, hat Eckhof erhärtet. Nie hab ich eine Thräne in dieses seltenen Redners Augen bemerkt, während seine Zuhörer ihre Thränen nur mit Mühe trocknen konnten. Daher ward es ihm leicht, von der Rührung zu jedem andern Affecte überzugehen.

Schwerer haben es weichgestimmte Seelen, bey denen Thränen leicht hervorquellen; aber ein unablässiges Bemühen kann auch diese so weit bringen, daß ihre Thränen fließen, ohne Einfluß auf ihre Stimme zu bekommen. Hierin kann ich mich selbst als Beyspiel anführen.

Das laute Erlernen einer Rolle, öftere Proben und Darstellungen bringen endlich einen Mechanismus hervor, der vollkommen Wahrheit zu seyn scheint, und des Dichters Werk nicht durch eigene Empfindung verdirbt. Nie kann ein Schauspieler durch eigenthümliche Schwäche überrascht werden, wenn er sich diesen Mechanismus zu verschaffen weiß.

§. 5.

Gefühl.

Die Bewegungen, welche ohne Hülfe der Ueberlegung schnell in der Seele entstehen, und die im Entstehen uns fast wider unsern Willen bestimmen, sind die einzigen, welche den Namen Gefühl führen sollten. Es gibt zwey herrschende, die man als die Quelle aller übrigen betrachten kann: Liebe und Zorn. Alles, was nicht aus einer von diesen Quellen entspringt, ist von einer andern Natur.

Zum Beyspiel: die Freude, die Traurigkeit, die Furcht sind einfache Eindrücke; der Ehrgeiz, der Geiz sind überlegende Leidenschaften; die Frömmigkeit ist eine Empfindung, von der Liebe erzeugt; der Haß und die Verachtung sind Kinder des Zorns.

Rührende Stellen nennt man gewöhnlich gefühlvolle. Der Ausdruck ist zu allgemein, und ich will mich dafür des der Zärtlichkeit bedienen, der mir passender und bestimmter scheint. Wenn die Scene den rührenden Ton heischt, so muß man wohl unterscheiden, welche Gattung

der Zärtlichkeit man auszudrücken hat. Die Zärtlichkeit der Mutter gegen die Tochter, eines treuen Unterthanen gegen seinen König, oder eines Liebhabers gegen die Geliebte, haben jede ihren besondern Charakter, und jede ihre besondere Art der Darstellung. Der Gesunde zeigt leicht den Ursprung, aber es gehört viele Feinheit dazu, um die Abstufungen einer Empfindung zu unterscheiden, die auf den ersten Blick dieselbe zu seyn scheint. Die Zärtlichkeit ist auf dem Theater selten eine einzelne Empfindung; sie ist gewöhnlich von einer andern begleitet, welche die Lage bezeichnen muß, und die dem Schauspieler als Wrgweiser dient, in der Art, wie er sich gerührt stellen soll. Bald ist es Besorgniß für den geliebten Gegenstand; bald die Unruhe, sich von ihm getrennt zu sehen; zuweilen die Verzweiflung, ihm nicht gefallen zu können, oder das Erbarmen mit dessen unglücklicher Lage. Es kann Reue über eine unerlaubte Liebe, der Zorn über gemißbrauchtes Vertrauen seyn; ein Zorn desto schwerer darzustellen, da er die Zärtlichkeit noch nicht völlig vernichtet hat. Diese Empfindung wird von mittelmäßi-

gen Schauspielern noch am beßten ausgedrückt, wenn sie nur nicht ins Läppische fallen.

Das Aufbrausen ist schwerer darzustellen, weil es im Spiele eben so viele Mäßigung als Kraft erfordert. Der Mann, den eine heftige Leidenschaft hinreißt, hat noch nicht völlig seine Sinne verloren; er ist noch im Stande zu überlegen, und wer in dem Falle zu heftig spielt, äußert Narrheit. Also Mäßigung, nach den Umständen.

Spricht man mit einem Frauenzimmer, so muß man, so viel es möglich ist, die Achtung, die man ihrem Geschlechte schuldig ist, beobachten, selbst wenn man ihr die härtesten Dinge sagt; dieß ist ein gewisses Etwas, welches der Mann von Erziehung vollkommen fühlt, — und schwer vorzuschreiben ist. Ist Jemand unter uns, so machen wir uns verächtlich, wenn wir die Beleidigung zu weit treiben, weil er nicht im Stande ist, sich deßhalb zu rächen. Ist er über uns, so dürfen wir — welche Kühnheit uns auch zur Sprache bringt — ihn nie in die Nothwendigkeit setzen, sich uns gleich zu stellen, oder sich zu erniedigen und zu dulden, was ein

Mann nicht dulden darf: denn man muß nicht allein für sich, sondern auch für andere spielen.

Ad §. 5.

Es gehört ein hoher Kunstsinn dazu, um Riccoboni's Forderungen in diesem §. Gnüge zu leisten. Man erinnere sich, was Hamlet über die Mäßigung sagt!

§. 6.

Das Lustspiel.

Das Tragische und Komische berührt sich in tausend Stellen. Man legt zwar nichts Lächerliches in das Trauerspiel, aber die großen tragischen Bewegungen entstehen aus dem Lustspiele. Es ist für alle Leidenschaften und Lagen empfänglich, und die Empfindung kann in ihm auf den höchsten Grad getrieben werden. Das Lustspiel hat zuweilen edle Personen, und Augenblicke, wo selbst Majestät nöthig ist. Der einzige Unterschied, den man zwischen beiden Gattungen machen kann, ist, daß das Lustspiel alle Töne durchläuft, das Trauerspiel sich auf eine kleine Zahl einschränkt. Man würde sich leicht davon überzeugen können, wenn man im Trau=

erspiele nicht Geberden und Stimme übertriebe.

Ad §. 6.

Ich vermuthe, daß Riccoboni unter dem Worte Lustspiel die damals übliche Tragikomödie versteht. Vielleicht will er auch damit sagen, daß die großen tragischen Bewegungen aus Kleinigkeiten, die auch im Lustspiele statt haben, entstehen. Darin hat er recht, daß auch im Lustspiele die Empfindung auf den höchsten Grad getrieben werden kann, denn der Auftritt der Verzweiflung des Geizigen ist, ungeachtet der komischen Ausdrücke, wirklich tragisch; sie wird dem Schauspieler, der wahr spielt, nicht minder angreifen, als ein Auftritt im Lear, ja vielleicht noch stärker. Auch stimme ich ihm darin bey, daß das Feld des komischen Schauspielers ungleich größer, also schwerer zu bearbeiten ist, als das des tragischen, da ungleich weniger Menschen- und Sittenkenntniß zu dem letztern, als zu dem erstern gehört. Doch möchte ich eine gewisse Würde in Sprache und Bewegung der tragischen Schauspieler nicht unbedingt Uebertreibung nennen;

wozu Riccoboni vielleicht zu seiner Zeit Ursache hatte.

§. 7.

Die Charaktere.

Je stärker eine Rolle gezeichnet ist, je schwerer ist ihre Darstellung. Man kann durchs Lesen erlernen, wie Menschen nach ihren verschiedenen Charakteren denken, aber nur, indem man sie sieht, kann man lernen, wie sie ihre Gedanken ausdrücken. Um hierin sich zu bilden, erfordert viel Studium der Welt, und man muß noch überdieß die Gabe besitzen, leicht nachzuahmen, was man an andern sieht. Der Charakter hat einen so mächtigen Einfluß auf den ganzen Körper, daß er dem, der durch ihn beherrscht wird, eine besondere Physiognomie, ein eignes Betragen gibt, eine Bewegung, die durch die Art zu denken zur Gewohnheit geworden ist; besonders eine Stimme, die zu keinem andern Charakter paßt. Da dieß sehr feine Bemerkungen sind, so erfordern sie ein feines und geübtes Auge. Ich sagte: Jeder Charakter hat eine besondere Stimme; es ist eine der schwersten Bemühungen, sie vollkommen auszudrücken. Die

Furchtsamkeit gibt eine schwache und unterbrochene Stimme; der Dünkel äußert beleidigende Zuversicht in einem befehlenden Tone; der Grobe hat eine volle Stimme und langsame Aussprache; der Geizige, welcher die Nacht sein Geld zählt, muß eine heisere Stimme haben. Alle andern Charaktere sind in demselben Falle, und erfordern eine Stimme, die ihnen einzig zukommt. Die edlen, anständigen, schweren Charaktere gehören zum Hochkomischen.

Ad §. 7.

Man sieht deutlich, daß Riccoboni hier blos von der Darstellung des Lustspiels spricht, denn vergebens würde sich der Theseusspieler in der großen Welt umsehen, um ein Muster zu seinen Theseus zu finden. Aber wie sehr widerspricht sich Riccoboni hier! Er, der mit Recht verbietet, vor einem Spiegel zu sprechen, weil man seine Bewegungen fühlen, und sie beurtheilen muß, ohne sie zu sehen, empfiehlt hier die Gabe der Nachäfferey. Eine jämmerliche Gabe, die Jedem, der sich früh darauf legt, zu Gebote steht; ihn aber auf immer hindert, Schöpfer zu seyn. Man gebe doch genau auf diese Schauspieler

Acht! Je mehr sie in der Jugend nachzuäffen suchen, je weniger dieser Nachäffungen werden ihnen im Alter im Gedächtnisse bleiben. Nur die grellsten werden haften, und von ihnen bey jeder Gelegenheit auf und außer dem Theater angebracht werden. Sie werden bey jeder neuen Rolle nach einem Original suchen, oder ihr Gedächtniß martern, ob ihnen nicht ein Ding dieser Art vorgekommen sey, und darüber nicht selten den Charakter verfehlen.

Nein, wie der tragische Schauspieler muß auch der komische alles aus sich, aus seiner Seele nehmen, sonst wird ihm die, diesem Fache so unentbehrliche Mannigfaltigkeit abgehen. Selbst an der Seite eines ganz vortrefflichen Schauspielers muß er sich hüthen, jenen sclavisch in Ton und Gebehrde nachzuahmen. Manches Talent ist durch die Nachahmung eines gefeier- Schauspielers erstickt worden. Nicht Allen kleidet Alles.

§. 8.

Das Niedrigkomische.

Die Bedienten, Bauern, lächerlichen Alten, die Dummköpfe und die Fopper, welche gewöhn-

lich nur in episodischen Scenen vorkommen, gehören zum Komischen der zweyten Classe. Dieses Fach ist leicht zu erfüllen, und man findet mehr Personen, die dazu geboren sind, als zu den oben erwähnten Charakteren. Ich kann mich nicht enthalten, einen Gebrauch zu tadeln, den ich auf allen Theatern der Welt bemerkte. Wenn sich ein Bedienter verkleidet, um als ein Mann von Stande zu erscheinen, so sieht man ihn immer in einem übertriebenen Anzuge, desgleichen man im ganzen Königreiche nicht findet. Dieser Gebrauch ist der gesunden Vernunft entgegen. Gewöhnlich wird vorausgesetzt, daß er das Kleid seines Herrn genommen hat; oft gibt es ihm der Herr selbst, und befiehlt ihm, sich zu verkleiden. Sicher hat der Herr Kleider, wie man sie trägt, und der Bediente selbst weiß, wie Leute von gutem Tone sich kleiden. Ich gebe zu, daß er in einem ihm ungewöhnlichen Anzuge verlegen seyn kann; aber das Kleid muß gut gemacht seyn. Hat der Schauspieler wirklich komisches Talent, so wird der Contrast des Kleides mit seinem Spiele ihm besser dienen, als ein närrischer und unwahrer Anzug. Den

übertriebenen Rollen, deren man sich nur im Vorübergehen und selten bedient, ist es unnöthig, eine Vorschrift des guten Spiels zu geben. Man kann Originale dieser Art in Callots grottesken Zeichnungen finden, und sie nach Gutdünken anwenden. Man findet Zuschauer, denen diese Gattung Vergnügen macht.

Dieser §. ist aus meiner Seele geschrieben. Nichts schadet bey Vernünftigen dem Schauspieler und dem Stücke mehr, als ein unwahrer und übertriebener Anzug: — vor Allem, wenn Rolle und Stück von einiger Bedeutung sind. Bey kleinen episodischen Rollen, die dem Zuschauer keine Zeit zum Nachdenken lassen, mag es geschehen, nur muß die Aufmerksamkeit auf das Wesentliche nicht dadurch abgeleitet werden.

§. 9.

Das Drollige.

Die Untersuchung, wodurch das Drollige entsteht, ist nicht leicht. Man betriegt sich sehr oft; und wenn der natürliche Geschmack den Schauspieler nicht auf dem rechten Wege erhält, so empört er, anstatt Lachen zu erregen. Der

Komiker muß drollig seyn, nicht allein, wenn er in einer lächerlichen Lage ist, und lustige Sachen zu sagen hat; er muß auch noch zu Lachen machen, wenn er traurig ist, und von rührenden Dingen spricht. In einer ernsthaften Rolle, soll z. B. die Furcht von jener Standhaftigkeit begleitet seyn, die den Mann zeigt, der herzhaft das Unglück erträgt, und die Stärke seiner Empfindungen verehrlich macht. In einer komischen Rolle hingegen, muß man der Feigheit einen Ausdruck beylegen, der den Unglücklichen erniedrigt, und uns über sein Unglück Lachen macht: denn es ist eigentlich nicht das Unglück, worüber wir lachen oder weinen, wenn es uns nicht selbst betrifft; eine oder die andere Empfindung entsteht in uns durch die Art, wie wir die vorgestellten Zufälle ertragen sehen. Wenn wir von dieser Bemerkung bey allen Lagen ausgehen, so fühlen wir den Unterschied des ernsten und des komischen Ausdrucks.

Es gibt noch eine Quelle des Drolligen, die nie ihren Zweck verfehlt: das ist die Ernsthaftigkeit an der unrechten Stelle. Diese Art, gut angewendet, macht um so stärkern Eindruck, da

sie uns das Bild einer Lächerlichkeit zeigt, die ziemlich allgemein ist. Wenn wir eine Person sehen, für die wir wenig Achtung, und zuweilen gar Verachtung hegen, und diese sich ein großes Ansehen gibt: so lachen wir über ihre falschen Vorstellungen und über die große Aufme ksamkeit, die wir ihrer Kleinheit widmen sollen. Aus dieser Ungereimtheit entsteht die Gattung, welche wir Mantelrollen nennen; in diesen muß man tragisch spielen, um recht drollig zu werden. Es ist aber nöthig, daß der Schauspieler in seiner Stimme und Geberde eine gewisse Ungleichheit annehme, die das Edle verhindert.

Die Mantelrollen sind unter allen niedrigkomischen diejenigen, in denen man am schwersten den Zweck erreicht. Ihres Werthes und ihrer Schwierigkeit wegen könnte man sie in die Classe des Hochkomischen setzen.

Ad §. 9.

Es ist vortrefflich, was Riccoboni in dem größern Theile dieses §. sagt. Es folgt daraus: Je trockner der komische Schauspieler spricht und sich geberdet, je sicherer erreicht er seinen Zweck.

Je weniger Bewegungen der Hände, je wirksamer ist eine zur rechten Zeit.

Etwas scheint er vergessen zu haben, worauf viel ankommt, und was ein langes Studium erfordert, — die Vorbereitung einer komischen Stelle, welche man aber durchaus nicht wahrnehmen muß. Das Schwierigste ist die Mannigfaltigkeit in diesen Vorbereitungen. — Ist diese nicht vorhanden, so weiß der geübte Zuschauer eben so gut, daß nun Spaß kommt, als er bey dem ernsthaften Schauspieler — wenn dieser bey dem Abgange eine Periode zerreißt, oder anfängt zu schreyen — vorher weiß, daß er applaudirt werden will.

Wie Riccoboni zweifeln kann, daß die mehresten Mantelrollen — der Geitzige, der Kranke in der Einbildung, Orgon im Tartüffe, Arnolf in der Weiber=, Scanarell in der Männerschule und mehrere — zu den Hochkomischen gehören, ist mir unbegreiflich.

§. 10.

Das stumme Spiel.

Das Schätzbarste bey einem Schauspieler ist das stumme Spiel. Nur Wenige besitzen es voll=

kommen. Alle Leidenschaften, alle Bewegungen der Seele, alle Veränderungen der Gedanken sollen sich auf dem Gesichte des Schauspielers zeichnen, wenn er den Zuschauern das lebendige Interesse geben will, welches sie an das Theater fesselt. Die Sanftheit der Gesichtsbewegungen hängt von einer blos mechanischen Uebung ab. Der obere Theil des Gesichts muß ohne Unterlaß spielen; der Mund und das Kinn dürfen sich nur, um zu articuliren, bewegen; die Augen müssen die innern Empfindungen zurückwerfen; wozu die Bewegung der Stirne viel beyträgt. Ein Schauspieler muß durch große Uebung die Fertigkeit erlangen, die Stirne zu runzeln, indem er die Augenbraunen erhebt; die Haut zwischen den Augenbraunen zu runzeln, indem er diese niederschlägt. Die gerunzelte Stirne, die auf verschiedene Art gezogenen Augenbraunen, und die lang oder rund geöffneten Augen, bezeichnen die verschiedenen Ausdrücke. Der Theil des Backens, der dicht unter den Augen ist, kann auch, durch Erheben oder Niedersenken, ein wenig dazu beytragen; aber man muß bey dieser Bewegung behuthsam seyn, da sie leicht ge-

zwungen aussieht. Der Mund darf keine andere Bewegung, als die des Lachens, machen: denn wer im Augenblicke des Kummers die beiden Ecken des Mundes herabsenkt, um zu weinen, zeigt ein sehr häßliches und unedles Gesicht. Auch der Körper muß bey solchen Gelegenheiten handeln, und eben so viel als das Gesicht zum Ausdrucke beytragen; aber man muß dessen Bewegungen beym stummen Spiele sehr mäßigen: denn nicht allein werden die zu starken und zu häufigen Bewegungen beym stummen Spiele lächerlich, sondern sie ziehen auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers von den Sprechenden ab, wodurch dem Ganzen geschadet wird.

Sehr viele Schauspieler fehlen gegen diese Vorschrift, und besonders die niedrigkomischen. Das Bestreben, so viel als möglich zu vergnügen, treibt sie, während sie schweigen müssen, zu unsinnigen, und immer unrecht angebrachten Verzerrungen, die zwar einige Zuschauer belustigen, aber Leute von Geschmack empören.

Ad §. 10.

Die Bemerkungen in diesem §. sind aus der Natur der Sache genommen, und zeigen von

großer Menschen- und Theaterkenntniß. Ich habe nur hinzuzufügen, daß ich nichts Empörenderes kenne, als wenn die stumme Person die Aufmerksamkeit von der sprechenden abzieht. Es ist Beleidigung des Nebenschauspielers, des Publikums und der gesunden Vernunft. Die komische Person darf — wenn sie nicht zu sprechen hat — nicht einmal den Platz verlassen, wenn es auch die Handlung erlaubt, weil der größere Theil der Zuschauer glaubt, nun werde wieder ein Spaß kommen. Dadurch aber will ich nicht sagen, der Schauspieler müsse, wenn er ausgesprochen hat, wie ein Klotz dastehen. Was er auch in seiner Rede geäußert hat — Furcht, Zorn, Mitleid, Schadenfreude, Lachen, Weinen — Alles muß fortgesetzt werden, nur schwächer als wie er sprach. Dann bleibt er den Charakter treu, ohne dem Nebenschauspieler, und folglich dem Ganzen zu schaden. In so fern Riccoboni's Vorschrift, „daß alle Bewegungen der Seele sich auf dem Gesichte zeichnen sollen ꝛc.“ das Tauerspiel betrifft, will ich erinnern: Der Schauspieler hüthe sich, das die Zeichnungen nicht zu Grimmassen werden! Wer mit Stephanie,

dem ältern, spielte, hatte die größte Mühe, das Lachen zu unterdrücken, wenn er das Maul so weit als möglich öffnete, die Augen aufriß, sie verdrehte, und Achsel und Arm der einen Seite in die Höhe zog, um Erstaunen auszudrücken. Die weite Oeffnung des Mundes im Trauerspiele ist unedel und lächerlich.

§. 11.

Das Zusammenspielen (Ensemble).

Diese Kunst erfordert ein gutes Ohr und Theaterfestigkeit. Man kann Schauspieler, die sich wohlverstehen, mit Musikern vergleichen, die ein vielstimmiges Stück singen; jeder singt besondere Töne, aber alle zusammen vereinigen sich in Eine Harmonie. Das Ohr führt die Schauspieler zu dieser Einheit auf folgende Art. Sobald der Eine seine Rede geendet hat, muß der, welcher ihm folgt, die seinige in eben dem Tone anfangen, in dem Jener schloß. Sind alle Schauspieler auf der Bühne gleich gut, so werden sie darüber bald einig, weil jeder, der endet, den Ton des Folgenden herbeyführt. Auch in den Geberden und Bewegungen aller Schauspie=

ler muß eben die Uebereinstimmung wie in der Stimme herrschen. Die schweigenden Schauspieler sind verbunden, die Stärke des Ausdrucks der Sprechenden zu vermehren; je mehr sie in den Augen des Zuschauers Theil nehmen, je mehr tragen sie zu seiner Täuschung bey.

Ad §. 11.

Ueber diesen höchst wichtigen §. hat Riccoboni sehr wenig; und was er hier sagt, bedarf einer Erläuterung.

Es müßte eine unerträgliche Monotonie entstehen; alle Leidenschaften müßten verwischt werden, wenn der Eine in dem Tone anfangen wollte, in dem der Andre aufhört. Wenn der Schmerz die gebrochene Stimme des Bittenden herbeyführt: so kann unmöglich der verneinende Tyrann mit gebrochener Stimme anfangen. Das erste Nein des Wütherichs bey dem Flehen einer Person, deren letzte Worte durch ihre Thränen nur eben hörbar sind, muß allerdings gemäßigt seyn, sonst wird es zarte Ohren beleidigen, und vielleicht Kinder zum Schreyen bringen. Bey der öftern Wiederholung des Nein, mag

die Stimme so laut werden, wie sie kann, und sie wird nicht befremden. Versteht Riccoboni diese zum Ganzen nöthige Einheit, so bin ich seiner Meynung. Sie ist auch nicht schwer zu erlangen, wenn jeder Schauspieler sich bemüht, verständlich zu seyn. Dann wird man bald den Grundton oder Laut finden, den dieses oder jenes Schauspielhaus bedarf, unter dem man nicht gehen darf, wenn man gehört werden will.

Einige Schauspielerinnen glauben, Zärtlichkeit könne nur mit einer leisen Stimme ausgedrückt werden. Sie irren. Leichter ist es freylich überhaupt, in einem Zimmer, als auf dem Theater zu reden, aber alles, was Kunst heißt, ist nicht leicht, kann nicht leicht seyn; doch läßt sich Sanftheit sehr wohl mit der Verständlichkeit der Sprache vereinigen. So lange Personen bey einem Theater sind, die man mit Mühe versteht, wird man die nicht tadeln, welche zu laut sprechen; und dieser Fehler stört das Ganze doch nicht minder, als der erste. Laßt aber Einheit des Lautes eingeführt seyn, und einen Fremden kommen, der lauter spricht, als die übrigen: so wird er die Ohren beleidigen.

Seit meiner Entfernung vom Theater ist ein Gebrauch entstanden, der nicht allein das Zusammenspiel, sondern alle Wahrheit verscheucht; durch den der Zuschauer gewaltsam aus der süßen Täuschung gerissen wird, in die ihn der geistreiche Dichter versetzte; ein Gebrauch, von dem ich, der älteste Deutsche Schauspieler, und alle mir bekannten Vorgänger nichts wußten — der Gebrauch: seine Rede gegen das Parterre zu richten, mit dem Parterre zu sprechen, und sogar zu liebäugeln. Wo ich diese Gewohnheit treffe, denke ich: der, oder die, wollen nicht einmal den Schein des Künstlers annehmen, sondern gewaltsam die an sich so schwer zu erhaltende Täuschung der Zuschauer stören. Der große Haufe gewöhnt sich an Alles, sogar an Unordnungen in den Maschinerien, aber man glaube doch ja nicht, daß der gebildete Theil, der so gern vergessen möchte, daß er vor einem Theater steht, an dieser Vertraulichkeit mit dem Parterre Vergnügen finde.

Soll, wie Shakspear will, der Endzweck des Schauspielers kein anderer seyn, als der Natur gleichsam einen Spiegel vorzuhal-

ten ꝛc.: so muß diese schädliche Gewohnheit durchaus verbannt werden, weil durch sie alle Wahrheit vernichtet wird.

Als ich die Gesetze des hiesigen Theaters entwarf, war es durchaus frey von dieser abscheulichen Gewohnheit, von dieser höchsten Störung der Täuschung, sonst wäre gewiß ihrer gedacht worden.

Ferner. Es ist kein Zusammenspiel möglich, wenn einige Glieder eine Sitte annehmen, die in der wirklichen Welt nicht statt findet. Weder der gesittete Mann noch der Bauer faßt ein Frauenzimmer immer bey der Hand; noch weniger der Mann den Mann. Diese Gewohnheit kommt von dem Wahne, daß die Hände immer in Bewegung seyn müssen. Wenn man während drey Stunden eine Gesellschaft von vier und zwanzig Personen betrachtet: so wird man finden, daß die gegenseitigen Hände nicht so oft berührt werden, als auf dem Theater unter vier Personen in einer halben Stunde; und wären auch in jener Gesellschaft ein paar Gecken gewesen. Wenn es gar so weit geht, daß der oder Untergeord-

nete in einem leidenschaftlichen Gespräche die Hand des Fürsten oder der Fürstinn ergreift: so fühlt der Mann von Welt einen electrischen Schlag.

Ich habe Nathan den Weisen, Saladins Arm berühren, und ihm den ganzen Auftritt durch so nahe stehen sehn, daß keine Person zwischen ihnen durch konnte.

Der Geringere muß sich keiner Annäherung zu dem Höhern erlauben, das steht nur dem Letztern zu, und dieser wird den Geringern immer in einiger Entfernung halten. Wäre es aber auch, wie es nicht ist, in der gebildeten Welt Sitte, einander so nahe zu stehen: so erfordert doch das Theater, um es einigermaßen auszufüllen, eine größere Entfernung, als jetzt üblich ist. Gegen diese, von der Tanzkunst abgezogenen Lehre, haben die Französischen und ältern Deutschen Schauspieler nie gefehlt.

Sind mehrere Personen auf der Bühne, so müssen sie im halben Cirkel stehen, der dadurch sehr leicht gebildet wird, wenn der in der Mitte stehende nur eben alle sieht, und von allen nur eben gesehen wird. Unendlich kann ein

Schauspieler dem andern Sprache und Beneh- nehmen erleichtern, wenn der Hörende etwas vortritt.

Woher muß sich die Vorstellung auf dem Deutschen Theaten eingeschlichen haben, daß der Untergeordnete hinten stehen müsse? Wenn der Bediente Jemand meldet, so bleibt er freylich an der Thüre stehen, empfängt das: Er komme, oder er komme nicht, und geht ab. Das ist in unsern Sitten gegründet. Aber für den, dem der Zutritt erlaubt ist (er sey wer er wolle), gibt es auf der Bühne kein vorn und kein hinten; oder vielmehr ist der dem andern untergeordnet, der den vordern Lampen näher steht. Durch diesen Stand erleichtert er der Hauptperson Sprache und Spiel. Ich habe gesehn, daß eine Schauspielerinn, als Dame in einem Lehnstuhle saß, viel mit dem Bedienten zu sprechen hatte, und weil dieser einige Schritte hinter ihr stand, endlich genöthigt war, ihren Stuhl umzukehren, um ihn ansehen zu können. Ich habe es der einzigen Schauspielerinn Hendel (die unter andern Kunstwerken, den größten Theil der Medea, fragweise sprach),

nur halb verdacht, daß sie die Rede der Isabelle dem Publikum sagte, weil sie sonst hätte zehn Schritte von den vordern Lampen entfernt bleiben müssen, um sie dem Chor sagen zu können. So ist der Fall in vielen Schauspielen und Opern.

Zum Zusammenspiel gehört noch das schnelle Einfallen bey abgebrochenen Reden, besonders im Lustspiel; aber auch hier kann man übertreiben, und dem Zuschauer das nicht schmeichelhafte Lob abnöthigen: der hat gut studirt. Eben so stört die gleiche, schnelle Sprache von vier oder fünf Personen durchaus die Täuschung: denn man findet dieß in der wirklichen Welt nicht, und es geht überdieß mancher Witz verloren, welcher der Vorbereitung bedarf. (S. Ad §. 9.)

Nie muß der Schauspieler, wenn ihn auch die Rolle zu starker Zeichnung berechtigt, das Ganze übersehen. Anton und Friederike, Fazir und Gurli, dürfen bey ihrer Freude nicht vergessen, daß Mehrere auf der Bühne sind und sprechen.

So nothwendig es auch ist, um ein schönes Ganze zu ordnen, daß man den Stand vorschreibt, wenn viele Personen auf der Bühne sind; indem man dieses nicht dem Zufall oder der Willkühr überlassen darf: so wünsche ich doch keine Aengstlichkeit unter zwey, drey oder vier Personen; da man so oft im gemeinen Leben sieht, daß nicht sprechende Personen ihren Platz verlassen, auf- und abgehen, und mit einem Andern leise sprechen. Dieser Wechsel, vom Verstande geleitet, benimmt Wiederholungen die Einförmigkeit, und gibt eine Theaterfestigkeit, die nicht leicht durch etwas zu erschüttern ist. Man nehme sich aber, wie schon oben erwähnt ist, in Acht, die Aufmerksamkeit des Zuschauers dadurch nicht von der sprechenden Person abzuleiten.

§. 12.

Das Zeitmaß (Tempo), oder die Vorbereitung.

Das Tempo bestimmt den Augenblick, wenn man sprechen soll, und die Ruhepuncte (Pausen), welche man in seiner Rede machen muß, um den Zuschauer ruhen zu lassen; ihm Zeit zu geben, neue Eindrücke anzunehmen, und die ver-

schiedenen Empfindungen zu trennen, die einander folgen. Wer dem Sprechenden antworten muß, untersuche, ob das, was er ihm zu sagen hat, von der Art ist, die nur durch die Empfindung entstand, die dessen Rede in der Seele schnell und unvorbereitet erregte. Je schneller diese Empfindung entstand, je mehr muß die Antwort zögern. Denn, wenn wir durch eine unvermuthete Empfindung überrascht werden, so erzeugen sich in unserer Seele auf einmal eine Menge Vorstellungen, die sie nicht eben so schnell unterscheiden kann; sie ist einige Augenblicke über die Wahl derjenigen verlegen, für welche sie sich bestimmen soll. Endlich reißt uns eine Vorstellung siegreich fort, alle andern verschwinden, und wir sprechen mit Nachdruck die uns beherrschende Empfindung aus. Bey solchen Gelegenheiten sind Ruhepuncte von großer Wirkung, und durchaus nothwendig. Es gibt noch viele andre, wo man sich ihrer bedienen muß. Wenn die Antwort, welche wir zu geben haben, eine Frucht des Nachdenkens ist; wenn wir zugleich durch das Gefühl bestimmt, und durch Ueberlegung zurückgehalten werden, die uns nur

nach und nach dem ersten Entschlusse folgen läßt; oder wenn, durch eine Anstrengung über uns selbst, wir das Gefühl überwinden: so ist der Ruhepunct, oder vielmehr die Vorbereitung, durchaus nothwendig.

Ad §. 12.

Dieser trefflichen Auseinandersetzung weiß ich nichts hinzuzufügen.

§. 13.

Sittlichkeit.

Nichts ist mir beym Wiederbesuche des Schauspiels so sehr aufgefallen, nichts hat mein Gefühl so sehr empört, als die starke Entblößung der Frauenzimmer — und in allen Charakteren. Wer sah je ein Bauernmädchen, oder Dienstmädchen, mit entblößtem Busen? Wie soll die Coquette, die Verführerinn sich kleiden, wenn auch sittsame Mädchen sogar ohne Busenstreif gehen! Laßt uns ja nicht sagen, das Theater sey eine Sittenschule, während so arg gegen Sittlichkeit, gegen das Costume fremder Nationen, und zum Theil gegen das unsers Vaterlandes gehandelt wird. Das Wort Mode entschuldigt hier nicht. Jede Mode ist nichts-

würdig, sobald sie Sittlichkeit und Schamhaftigkeit beleidigt. Maria Theresia gab deshalb ein Policeygesetz. Ich hoffe, diese schlimme Gewohnheit durch diese einfache Vorstellung zu beschränken.

Nicht minder hat mich der eingerissene Mißbrauch des Namens Gottes in Lustspielen und sogar Possenspielen mit Unmuth erfüllt.

Es entschuldigt Thaliens Jünger nicht, daß die Entweihung des heiligsten Namens so allgemein unter den Menschen geworden ist: denn, wenn auch das Theater keine Schule der Sittlichkeit wäre, so soll es doch auch keine der Unsittlichkeit seyn. Man bemerke bey Kotzebue, Iffland, und den neueren Schriftstellern, wie oft das Wort Gott in ihren Possen und Opern vorkommt. Um recht lachen zu machen, fügen sie sogar die Eigenschaften Gottes hinzu. Ach, du gerechter Gott! Ja du barmherziger Gott! Gott behüte! Gott bewahre! Gott steh' mir bey! Um Gottes Willen! Das sey Gott geklagt! In Gottes Namen! Mit Gottes Hülfe! O Gott! Du lieber Gott! sind Floskeln, vielen Schauspielern, durch jene Dichter so zur Ge-

wohnheit geworden, daß sie solche immer im Munde führen, auch wo sie nicht vorgeschrieben sind.

Dieser Sittenlosigkeit werde ich mich kräftig widersetzen, und keinen Ausdruck der Art bey komischen Rollen dulden. Ich weiß es, daß man auch ohne sie Gelächter erregen kann.

Es ist mir, bey der strengen Censur in Wien und in andern Städten, unbegreiflich, daß man die höchste Entweihung duldet, während man nicht erlaubt, einen Pfaffen, er sey gut oder schlecht, auf's Theater zu bringen, einen Heiligen zu nennen.

§. 14.

Anzug.

Bey Betrachtung der Kleidungszeichnungen der verschiedenen Theater bemerke ich, daß die Mode auch hier einen verderblichen Einfluß gehabt hat.

Sie hat eine wunderbare Einförmigkeit in der Kleidung der meisten Nationen, besonders bey dem weiblichen Geschlechte hervorgebracht. Griechinnen, Römerinnen, Deutsche, Spanierinnen, Engländerinnen, Französinnen rc. der alten

und neuen Zeit, haben den Schnitt der neuesten Mode, denselben Kopfputz, dieselben gestickten langen Schleppen. Türkinnen gehen ohne Schleyer und tragen Federn auf den Köpfen. Auch hat die seit dem Kaiserthume Frankreich verjagte Gleichheit auf der Bühne noch immer einen festen Sitz. Kammerdiener, Kaufleute, Baronen und Grafen sind eben so wenig zu unterscheiden, wie die Kammermädchen von ihren Gebieterinnen. Der Degen ist mit den weißen seidenen Strümpfen verbannt. Der Tituskopf, der Backenbart (der besonders dem Türkischen Costume entgegen ist), farbige Strümpfe und Stiefeln sind an die Stelle getreten. Die Französischen Schaubühnen haben auch während der Revolution diese Gleichheit nicht angenommen: denn ihre Vorsteher sahen ein, daß, sobald man verschiedene Stände auf die Bühne bringt, man sie auch durch die Kleidung unterscheiden müsse. Ein Liebhaber ohne weiße, seidne Strümpfe, würde dort ohne Gnade ausgepfiffen werden. — Die kurzen Taillen sind auch von den Männern angenommen worden; sogar die Leibbinden im alten Costume haben sich in Brustbinden

verwandelt u. s. w. Man lese Ifflands Klagen über den Anzug in einem seiner Almanache.

Da eine verkehrte Art sich zu kleiden, nicht eigentlich den Schauspielern zur Last gelegt werden kann: so will ich diesen §., der sonst Stoff genug darbietet, schließen.

§. 15.

Erziehung der zum Theater bestimmten Kinder.

Meine lange Erfahrung hat mich die Ursachen bemerken lassen, warum die Kinder der Schauspieler so selten wahre Künstler werden, und ich rathe deßhalb folgende Maßregeln an:

1) Man muß sie anfangs nur Stücke sehen lassen, in denen Kinder vorkommen, wenn diese sittlichen Inhalts sind.

2) Man muß sie äußerst selten zusehen lassen, damit die ersten Eindrücke nicht zu schnell durch andere verwischt werden.

3) Man muß nie zugeben, also noch weniger ermuntern, daß sie Leidenschaften erwachsener Personen nachäffen, weil die Nachäfferey des Zorns, der Wuth, auf ihr ganzes Leben Einfluß haben kann.

4) Man muß sie nie das sogenannte Declamiren treiben lassen, weil man immer in der Manier, der Sprache und den Minen den Abrichter erkennt, und ein so abgerichtetes Kind gewöhnlich ein Affe bleibt.

5) Da Kinder größtentheils eine hohe kreischende Stimme haben, und oft behalten, so muß man sie gewöhnen, etwas tiefer zu sprechen.

6) Man muß schnelles Reden untersagen, und sie gewöhnen, jede Sylbe vernehmlich auszusprechen.

7) Man muß sie nur lehren, die Hauptgegenstände, als Himmel, Erde, den Kopf, das Herz, den äußern Gegenstand zu bezeichnen, und die übrigen Bewegungen ihnen selbst überlassen. Der einsichtvolle Lehrer wird finden, daß sie von selbst weit mehrere machen, als nöthig sind, und diese zu vermeiden suchen.

8) Sobald das Kind lesen kann, muß es seine Rolle selbst lernen (nachdem es zuvor von dem Zusammenhange unterrichtet ist; dann verbessere man die Fehler, und zergliedere das Wahre und Unwahre seines Vortrags.

9) Sie müssen durchaus nur ihrem Alter angemessene Rollen, und keine erwachsener Personen spielen. In der ganzen Natur ist ein Fortschreiten; das Kind reift ebenfalls nur allmählig.

10) Aus obigen Ursachen ist es auch schädlich, wenn ein Kind seine Eltern eine Rolle laut lernen hört: denn es wird sich lieber mit einer Rolle erwachsener Personen, als mit der eines Kindes beschäftigen.

Daß mit dieser Theatererziehung auch die gute des gewöhnlichen Lebens verbunden seyn muß, versteht sich von selbst.

Ich bin überzeugt, daß bey Anwendung dieser Bemerkungen es Deutschland in zehn bis funfzehn Jahren nicht an wahren Künstlern fehlen wird.

Wenn Sie Wahrheit in den Bemerkungen gefunden haben, zu denen mir Riccoboni's Aufsatz Gelegenheit gab: so wird es sehr leicht seyn, das, was ich für Fehler halte, abzuschaffen. Vor Allem wünsche ich, daß sie die Absicht nicht verkennen mögen, aus der ich, in

meinen Jahren, bey meinen Umständen, und in dieser traurigen Zeit, das Theater wieder übernehme. Es ist gewiß die reinste, uneigennützigste. Das wird die Zeit bewähren. Freylich ist es mir sehr unangenehm, einige verdienstvolle Personen zu verlieren. Aber da ihr Abgang durchaus nicht an mir, ihre Beybehaltung außer meiner Kraft liegt: so kann ich mich beruhigen, und muß den Verlust zu ersetzen suchen — so gut ich vermag! Von dem Eifer der Bleibenden, von der Lernbegierde der Kommenden überzeugt, bin ich voll gutes Muths.

Friedrich Ludwig Schröder.

Zusätze.

Seite 1. Man könnte das in unsern Tagen oft angeführte Wort des verewigten Schiller: „Zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch den Künstler verfallen" in Hinsicht der Bühne wohl so parodiren: Zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch den Dichter gefallen. Liefert dieser nichts Gutes, so kann der Schauspieler, auch mit aller Bemühung, nichts Gutes geben. Der Geschmack muß durch solche traurige Erzeugnisse nothwendig verdorben werden, und leider fröhnen ihm, da er jetzt allgemein ist, die Directionen, welche doch auch etwas Neues geben sollen, und nichts Besseres haben. Die meisten Darsteller gefallen sich in der ihnen nicht schwer werdenden, kalten

Declamation dieses Unsinns, der sie nach Herzenslust toben und lärmen läßt, und ihnen überdieß den Beyfall des großen Haufens versichert. An Charakterzeichnung ist gar nicht zu denken; und das Theater ist fast jetzt nichts weiter, als eine Declamationsacademie.

Zu den in der Note angeführten Stücken könnte man fast sämmtliche tragische Producte unserer neuesten dramatischen Literatur hinzufügen; es wird aber genug seyn, die Schuld, den vier und zwanzigsten und den neun und zwanzigsten Februar, die Ahnenfrau, die weiße Frau und Käthchen von Heilbronn hier zu nennen.

Seite 3. Eine spruchbefugte Richterinn, die große Clairon*) sagt folgendes über den Beyfall, der den Darstellern auf der Bühne ertheilt wird:

„Oft ist er nur ein Zeichen der Güte und der Aufmunterung; bisweilen gar nur Folge

*) Hypolite Clairon, Betrachtungen über sich selbst und über die dramatische Kunst. Aus der Französischen Handschrift übersetzt. Erstes Bändchen, Zürich, 1798. 8. S. 125 und 126.

der Gewohnheit, oder der Vergleichung mit mittelmäßigern, oder von der Natur weniger begünstigten Schauspielern. Auch muß man sich selber gestehen dürfen, daß dieser Beyfall nicht selten von der Unwissenheit verschwendet, oder von gemietheten Parteygängern abgedrungen werde; und daß es selten sey, ein Publicum zu finden, das weder sein Schlachtopfer, noch sein verzärteltes Schooßkind hat. Jeden Tag zieht sich ein Zuschauer zurück; jeden Tag erscheint ein neuer. Nach einem Verlaufe von zehn Jahren bleibt beynahe nichts mehr von dergleichen Zuhörerschaft übrig. Die mündlichen Ueberlieferungen gehen verloren, und aus Mangel guter Schauspieler und echter Richter fällt das Theater wieder in die Mittelmäßigkeit seiner Kindheit zurück."

„Belehret euch darum selber! Spürt beständig der Wahrheit nach; macht euch durch Anstrengung, durch Studium eurer Kunst, würdig, euch ein neues Publicum zu bilden, und setzt es in die Nothwendigkeit, zu gestehen, daß ihr die schwerste aller Künste, und nicht das verächtlichste aller Gewerbe treibt."

Aus dem für die Geschichte des Deutschen Theaters hochwichtigen Buche: Friedrich Ludwig Schröder. Beytrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers, von F. L. W. Meyer. Hamburg, 1819, fügen wir hier folgende Stelle (Th. 1. S. 187) hinzu.

„Eine Erscheinung, die ihn (Schrödern, 1768, in Hannover) damals zuerst auffiel, kränkte den Künstler, so oft er sie bemerkte. Er fragte Boek, da sie sich wieder fanden, wie es mit seinen Fortschritten stehe? „O," antwortete dieser, „jetzt hab' ich's weg. Ich kann beklatscht wer„den, wenn ich will. Ich darf nur, kurz vor „meinem Abgange, etwas leise reden, und dann „auf einmal losdonnern, so folgt der Beyfall „immer!" Und Boek sagte die Wahrheit, und ward wirklich häufiger beklatscht, als Eckhof, der nie schrie, und den doch Niemand so verblendet war unter Boek zu setzen. Schröder konnte nicht aufhören, sich befremden zu lassen, daß jedes Publikum Wahrheit und Unwahrheit, in der nämlichen Viertelstunde, zu bewundern fähig ist. Es erklärt sich, mein' ich, aus der unläugbaren Thatsache, daß bey weitem die

überwiegende Mehrheit nicht eigentlich Wahrheit, sondern Unterhaltung vor der Bühne sucht. Nur so viel weiß ich Dichtern und Schauspielern zu ihrem Troste zu sagen, daß Unwahrheit bey jeder Untersuchung verliert, und Wahrheit allein, aus jeder Verdüsterung der Zeit, glänzend hervortritt."

Seite 4. Die wahren, unübertreffbaren Vorschriften Hamlets lauten nach der Uebersetzung von A. W. v. Schlegel folgendermaßen:

Hamlet.

Dritter Aufzug, zweyte Scene.

Ein Saal im Schlosse.

Hamlet und einige Schauspieler treten auf.

Hamlet.

Seyd so gut und haltet die Rede, wie ich sie euch vorsagte, leicht von der Zunge weg; aber wenn ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unserer Schauspieler, so möchte ich meine Verse eben so gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, so — sondern behandelt alles gelinde. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen,

die ihr Geschmeidigkeit gibt. O es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen, als verworrenen stummen Pantomimen und Lärm. Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasiren prügeln lassen: es übertyrannt den Tyrannen. Ich bitte euch, vermeidet es.

Erster Schauspieler.

Eure Hoheit kann sich darauf verlassen.

Hamlet.

Seyd auch nicht allzuzahm, sondern laßt euer eignes Urtheil euren Meister seyn; paßt die Gebehrde dem Wort, das Wort der Gebehrde an; wobey ihr sonderlich darauf sehen müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Denn alles, was so übertrieben wird, ist dem Vorhaben des Schauspieles entgegen, dessen Zweck sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen. Wird dieß nun übertrieben, oder zu schwach vorgestellt, so kann es zwar den Unwissenden zum Lachen bringen, aber dem Einsichtsvollen muß es verdrießen; und der Tadel von Einem solchen muß in eurer Schätzung ein ganzes

Schauspielhaus voll von andern überwiegen. O es gibt Schauspieler, die ich habe spielen sehn und von Andern preisen hören, und das höchlich, die, gelinde zu sprechen, weder den Ton noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen hatten, und so stolzirten und blökten, daß ich glaubte, irgend ein Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht, und sie wären ihm nicht gerathen: so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach.

Erster Schauspieler.

Ich hoffe, wir haben das bey uns so ziemlich abgestellt.

Hamlet.

O stellt es ganz und gar ab! Und die bey euch die Narren spielen, laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht: denn es gibt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch mittlerweile irgend eine nothwendige Frage des Stücks zu erwägen ist. Das ist schändlich, und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut. Geht, macht euch fertig.

Iffland hat diese Anweisung, welche Hamlet hier gibt, in seiner vortrefflichen Abhandlung: „Ueber die Bildung der Künstler zur Menschendarstellung auf der Bühne*)" commentirt,

*) In seinem Almanach für's Theater, 1811.

und sagt: „Dieser Unterricht von einer Octav=„seite, sollte die andächtige Vorbereitung aller „Schauspieler auf jeden Tag ausmachen.“

Seite 11. Ueber die Bewegung und Haltung geben des ehemaligen Gothaischen Hoftanzmeisters Mereau: Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts, à Gotha, 1760, 8. sehr practische Belehrungen, welche Schauspieler insbesondere beherzigen, oder wenigstens das lesen sollten, was aus diesem höchstverdienstlichen Buche der verewigte Iffland in seinem vortrefflichen Aufsatze: Ueber den Anstand*) mitgetheilt hat. Aus diesem Aufsatze stehe hier Folgendes:

„Unter dem Worte „Anstand“ denken viele Schauspieler nichts anders, als ein überaus vornehmes Wesen. Dieß meinen sie durch einen hochgetragenen Kopf, bemessenen Schritt, nebst einem Umherschauen, welches nichts anders erkennt, noch achtet, zu erreichen. Sie wählen daher leicht die hochgehendste, prächtigste Figur, die ihnen vorkömmt, zum Ideal des Anstandes.“

*) In Almanach für's Theater, 1807 von August Wilhelm Iffland, Berlin. S. 87—132.

„Möchten sie sich lieber sagen — Anstand ist das Benehmen, was der Person, die vorgestellt werden soll, in der Lage, worin diese Person sich befindet, zukommt und ansteht.“

„Der Anstand des Fürsten, des Ministers, des Generals, des reichen Mannes, des Vaters, wenn jeder ein Mann von Bildung ist, kann mehr oder weniger in der Hauptsache derselbe seyn. In einigen Nebensachen können Berufsgewohnheiten und Costume die äußere Haltung ändern. Temperament, Charakter, Leidenschaft, können auch Verschiedenheiten des Anstandes zur Nothwendigkeit machen. Diesen Unterricht kann der gewöhnliche Tanzmeister nicht geben. Das Genie, die Eigenthümlichkeit des Schauspielers muß ihn bestimmen.“

„Wer nun nicht früh die gute Bildung für schöne Haltung bekommen hat, und sich gehemmt fühlt, spätern Unterricht sich ganz aneignen zu können, der suche mindestens die ersten Grundregeln zu fassen, und strebe dann, das Wohlanständige sich ganz eigen zu machen. Dieß ist möglich, da das Gefällige von dem Gefühl für schöne Formen überhaupt bestimmt wird.“

„Um darüber Mannigfaltigkeit der Ideen zu haben, ist es vortheilhaft, bedeutende Menschen in den Augenblicken zu sehen, wo sie vor der Welt repräsentiren müssen, oder in besondern Gemüthslagen vermuthet werden können. Selbst wenn sie nicht die Gabe der äußern Darstellung besitzen, ist doch über ihr Wesen in solchen Momenten die innere Bedeutung verbreitet, und aus der Art, wie sie das Ceremoniel üben, lernt man von diesem Vorgänger, das Nöthige bestimmt und ohne unnöthigen Aufenthalt zu verrichten."

„Es steht nicht in Jedermanns Gewalt, sich den schönen Anstand zu verschaffen. Dieß vermögen vielleicht nur Wenige. Es ist indeß Mehrern gegeben, zum guten Anstand zu gelangen. Niemand aber kann sich entschuldigen, wenn ihm der ehrbare Anstand fehlt."

„Eine ganz gewöhnliche Achtsamkeit kann dahin bringen, diesen zu erreichen. Nichts wirft mehr davon zurück, als Vernachlässigungen, die man sich im gewöhnlichen Lebensgange, und bebesonders jene, welche man sich zu Hause gestattet."

„Der Schauspieler muß sich zu allen Zeiten so nehmen und halten, als wenn das Parterre gegenwärtig wäre. Da man das bessere Benehmen um seiner selbst willen stets zu besitzen wünschen muß: so wird Niemand sagen, daß durch diese Achtsamkeit Zwang in das Leben gebracht werde. Auch ist es nur der üble Wille und die ganz entschiedene Trägheit, welche Einwendungen dieser Art machen."

Seite 14. Aus der erwähnten Biographie Schröders verdient hier folgende, die in ihrer Kunst einzige, Frau Professorinn Schütz betreffende Stelle (Th. 2. Abtheilung 1. S. 274), einen Platz.

„Im Monath May und Junius 1810 trat Madame Hendel-Schütz in mehrern Gastrollen auf, und gab ihre mimischen Darstellungen. Den letztern etwies Schröder große Gerechtigkeit, und verkannte keinen Augenblick, wie glücklich und treffend die denkende, scharfsinnige Künstlerinn den Geist und die Manier bewunderter Darstellungen des Alterthums und späterer Jahrhunderte aufgefaßt und wiedergegeben habe. Nur konnte er diese gelungenen Bemühungen

selbst, und die Anhänglichkeit an sie, als Schauspielerschule nicht anempfehlen, weil ihm innere Wahrheit der Darstellung, und treuer ungekünstelter Ausdruck der Gesinnungen, das Erforniß schien, dem auf der Bühne jede Erreichung eines andern Zwecks nachstehen müsse; und ihm nicht entging, daß sogar diese verständige Frau, von Streben nach plastischer Wissenschaft hingerissen, Spiel und Vortrag dem Wunsch unterordnete, an ein Werk der meißelnden Kunst, an eine mahlerische Schönheit zu erinnern."

Seite 16. Zu mehrerer Erläuterung des hier von Schröder Gesagten dient folgende Stelle seiner Lebensbeschreibung (Th. 1. S. 95 und 96).

„Am vortheilhaftesten ward ihm (dem damals sechszehnjährigen Schröder) die Aufgabe seiner Mutter, alle neuen Schauspiele vor" zulesen, die ihn, so lange er ihr Hausgenosse blieb, vier Jahre hindurch fest hielt, und die Nothwendigkeit eine solche Hörerinn zu befriedigen. Dadurch erwarb er die Fertigkeit, mit flüchtigen Blicken eine Seite zu übersehen, ohne einzuhalten, und Ton und Ausdruck richtig zu fassen, wenn die Unterscheidungszeichen einiger-

maßen beobachtet waren. Sie ist ihm geblieben. Dieser Uebung, der Mühe, die er darauf verwandte, der Urtheilskraft, die er durch sie erworben, verdankte er die ausgezeichnete Richtigkeit und Mannigfaltigkeit seines Spiels. Denen schrieb er zu, daß ihn keine Unwahrheit täuschte, ob sie auch den Schein der Kunst erborgte; daß ihm ein falscher Tondruck nicht entging, den er immer rügen zu müssen glaubte. Er überzeugte sich dadurch, der erhabenste Gedanke dürfe auf der Bühne des faßlichen Ausdrucks nicht entbehren, und eine Rede sey immer fehlerhaft gewortet, über deren Vortrag der Schauspieler zu grübeln habe; kein fremdes, der Person sonst wohlangemessenes Wort, sey zulässig, wenn es nicht jedem Zuschauer, aus dem Zusammenhange, errathbar werde. Daher waren und blieben ihm die Zittertöne der Hänsel, ihr Ooo, Aaach, Thräääanen, Seeelenpein, ein Gräuel, ohnerachtet, der freylich sparsame Gebrauch der achtbaren Schönemannischen Schule, sie halb und halb in Schutz nahm. Die Gleichgiltigkeit gegen die richtige Angabe des Tonfalls, das Bewerben um Künsteleyen, welche der Na-

tur widersprechen, erweckte sein Mißfallen an den Schauspielern Frankreichs, und ließ ihn den Mißbrauch seltner Naturgaben auch an Deutschen nicht übersehen."

In Hinsicht der Declamation und Action sollte jeder Schauspieler folgende zwey Bücher fleißig studiren.

„Grundriß der körperlichen Beredsamkeit. Für Liebhaber der schönen Künste, Redner und Schauspieler. Ein Versuch. Hamburg 1792, 8." und „Ueber die Declamation, oder den mündlichen Vortrag in Prosa und in Versen. Nach dem Englischen des Herrn Thomas Sheridan. Mit einigen Zusätzen herausgegeben von Renatus Gotthelf Löbel, D. der Philosophie und der Rechte. 2 Theile. Leipzig, 1793. 8.

Seite 19. Schröder hat das, was er hier und S. 46 sagt, in einem Briefe vom 28. Jan. 1807 *) so erwähnt:

„Ueber die Vorstellung Nathans des Weisen könnte ich Bogen niederschreiben. Wenn auch der Schauspieler, der den Saladin vorstellt, der

*) Meyer's Schröder, Th. 2. Abth. 1. S. 221 und 222.

Ungezwungenheit seines Benehmens keinen Adel des Anstandes zu ertheilen weiß, so bleibt er doch Sultan, und müßte von Allen als Morgenländischer Fürst behandelt werden. Hier drängt man sich an ihn, faßt ihn bey der Hand, und es fehlt nur, daß man ihn auf die Schultern schlägt, um ihn ganz als Kamerad zu behandeln. Und wie war dieser Sultan gekleidet? Der Krieger, der nichts braucht, als ein Schwerdt, ein Pferd, und einen Gott! Wie sehr im Widerspruche mit der Behauptung, der Patriarch mache mehr Staat als er? Auch verlor der Eindruck der Kleidung dadurch, daß man sie aus manchem Singspiel, und sogar aus einem schlechten Nachspiel, „der türkische Gesandte,“ wieder erkannte. Nathan, dessen Darsteller ich sonst so gern habe, wie Sie, war viel zu heftig, um für besonnen gelten zu können. Nur bey der Erzählung von dem Tode seiner Kinder erlaube ich ihm, sich der Rührung des gewöhnlichen Menschen zu überlassen. Auch Thränen kann man vergießen, ohne heftig bewegt zu scheinen, obgleich ich die Thräne, die auf den Mantel des Tempelherrn fällt, Lessingen zum

Fehler anrechne. Es war ein großer Mißgriff der Besetzung, daß man dem Fopper den Klosterbruder gab, der nun nicht zu lachen macht, wo er zu Lachen machen soll. Ist hier der plumpe, einfältige Reitknecht zu erkennen, den bloßes Gefühl richtig leitet? Schrieb Lessing: „sagt der Patriarch," um nicht belacht zu werden? Dieser Schauspieler muß alles Mögliche anwenden um nicht wahr zu spielen. Denn spielte er wahr, so würden die Galleriemenschen jauchzen, und das Ganze sänke zu Posse herab."

Seite 24. In Nro. 33 des allgemeinen Deutschen Theater-Anzeigers, 1814, hat der Herausgeber folgende Nachricht zu §. 4. hinzugefügt, „Um einem möglichen Mißverständnisse zu begegnen, zu welchem die einseitige Behandlung der wichtigsten Materie vom Ausdruck jungen Künstlern Anlaß geben könnte."

„Riccoboni und Schröder fordern nämlich von dem besonnenen Künstler, der des Dichters Werk nicht durch eigne Empfindung verderben wolle, daß er sich einen Mechanismus aneigne, der vollkommen Wahrheit zu seyn scheine, damit er nicht durch eigenthüm-

liche Schwäche überrascht, matt und unzugänglich werde. Die Wahrheit dieser Forderung erläutern sie zwar sehr bündig, allein bey der besondern Anwendung auf jeden Stoff der Menschendarstellung reicht jene Forderung nicht aus, und der Mechanismus des Scheins verdirbt oft durch Manier, was eigene Empfindung nur zu beseelen im Stande ist. Doch wir wollen aus dem Munde des berufenen Künstlers selbst den nähern Aufschluß der Selbstbeobachtung hören: „Ich hatte es" — bekennt er mit Selbstgefühl und Offenheit — „durch Kenntniß des Menschen, und durch Studium dessen, was Wirkung der Wahrheit auf die Zuschauer machte, „schon weit in der Mechanik meiner Kunst nach „Riccobni's Vorschriften gebracht: denn meine „Darstellungswerkzeuge erlangten eine hohe Fertigkeit, die Aeußerungen der Freude und Traurigkeit, des Zorns und der Sanftmuth, der „Wuth und Raserey, des Schmerzes und der „Wollust, der Intrigue und Bosheit so täuschend wahr zu bezeichnen, und aus einer Gemüthsbewegung in die andere mit Leichtigkeit „überzugehen, daß meine Besonnenheit mich nie

„verließ, und innere Kälte mich geschickt machte „zu scheinen, was ich nicht war. Mein „wahres Spiel weckte daher in allen Darstellun„gen, wo Leidenschaften die Triebfedern des „Handelns sind, Aufmerksamkeit, Beyfall und „Bewunderung; doch — ich bekenne es offen — „reicht' ich mit dieser Zeichen- und Scheinkunst „da nicht aus, wo sie es versuchte, den Cha„rakter des Reinmenschlichen, Schönen, „Großen und Erhabenen auszuprägen; „hier scheiterte meine Geschicklichkeit dem „Zuschauer die Bewegungen fühlen zu „lassen, von denen ich durchdrungen zu „seyn schien, denn die Zeichen, welche gute, „schöne, edle, große Empfindungen und Hand„lungen mit Wahrheit darstellen sollen, sind ih„rer Einfachheit wegen nicht charakteri„stisch aufzufassen, und Ein Blick, Ein Ton, „Eine sanft erhobene Hand — ja selbst ein „stummes Spiel, von innerer Regung belebt, „sprechen wahrer und überzeugender, als es alle „abstrahirte Zeichen der Kunst des Scheins ver„mögen, deren mechanische Anwendung eine ein„seitige Manier erzeugt, die dem Freunde der

„Wahrheit widerlich wird. Ich verließ Riccoboni's Spur, stieg in mein Inneres, suchte „das Schöne und Menschliche selbst zu empfinden, und die Wahrheit dieser Gefühle darzustellen. Ich bemühte mich, ein edler Mann „zu seyn, und so wie im Leben, war ich es „auf der Bühne; die Darstellungszeichen des „edlen Ausdrucks standen mir ohne angelernte „Geschicklichkeit zu Gebote: denn sie wurden mir von Innen, und ohne mein Zuthun „gegeben. Ergriff mich auch oft die Stärke „eigner Empfindung gewaltig, entquoll auch „meinem Auge manche Thräne selbstgefühlter „Regung, so war ich doch schon geübt, den „Fehler der Darstellung mit Ruhe und Besonnenheit, mit Kraft und Kunstfertigkeit fest zu „halten. Jeder Schritt, den ich in der Bildung „meines Geistes und Herzens für das wahre „Schöne that, war auch zugleich zur Vollendung des Künstlers gethan, und ich kann jedem jungen Künstler, dem es Ernst ist, hinter „dem Vorhang zu blicken, mit Ueberzeugung „zurufen: Suche dir so viel mechanische Geschicklichkeit für die Ausübung deiner Kunst als

„möglich zu erwerben, belausche die Natur der „Leidenschaften, und mache dir ihre Darstellungs„zeichen mit Wahrheit eigen. Ist dir dieß ge„lungen, so wird dich fleißige Ausübung an der „Hand des Studiums in vielen Fächern zum „Meister bilden; nur entweihe nicht durch „Prunkmanier die Darstellung des Schönen; „nur wähne nicht, man könne auf der Bühne „edel, groß und erhaben scheinen, ohne es „im Innern zu seyn; nur täusche dich nicht „mit dem Haufen, den einfache, große Wahrheit „nicht anspricht, der dem prunkenden Abgange „eines liebeentsagenden Bassa nachjauchzt, und „bey der wahren Darstellung eines Lorenz „Stark Langweile empfindet. Ist dir an des „Kenners Achtung deiner Person gelegen, so „bedenke, du stehst als Künstler und Kunst„werk aus vor dem Blicke des Seelenforschers, „der bis in das Innerste dringt, und deinen „Menschenwerth in deinem Spiele zu wä„gen weiß. Willst du dich wahr und werthvoll „darstellen, das Edle und Schöne gedeihlich „verpflanzen, so laß dein eignes schönes Selbst „den Spiegel seyn, worin sich Künstler- und

„Menschenwürde durch die Verehrung des Wei-
„sen verklären.“

„Dem berufenen Künstler sind diese Andeutungen genug, er wird auf ihrer Spur weiter gehen; den unberufenen führt die Scheinkunst oft zu hohen Ehren, er bedarf nichts außer ihr. Odt.“

Ohne Riccoboni's und Schröders Vorschriften, „daß der Schauspieler nur von den Empfindungen seiner Darstellung durchdrungen zu seyn scheinen müsse,“ in Zweifel ziehen zu wollen, ist es doch merkwürdig, daß große Künstler, wenigstens in der Vorbereitung, auf ihren darzustellenden Charakter oft Tage lang im Geiste desselben empfanden und handelten, und sich dadurch mit ihm identificirten. So entfernte sich Garrick an dem Tage, wo er eine wichtige Rolle darzustellen hatte, von jeder Art der Zerstreuung. — Baron — einst der Stolz der Pariser Bühne — war schon in der Coulisse voller Empfindung von dem, was er zu sagen hatte. Er klagte öfters sein Unglück, als wenn es ihm wirklich widerführe, und in dieser Be-

wegung erschien er auf dem Theater. Als er einst die Rolle des Britanicus geben wollte, traf er den Prinzen Conti in der Coulisse. Von der Würde seiner Rolle durchdrungen, sagte er zum Prinzen: Guten Abend großer Conti! — Der Prinz erwiederte: Guten Abend Britanicus.

Seite 28. „Vier Jahre zuvor war Schröder gereist, um Deutschland zu erkunden, jetzt (1780) wollte er reisen, um sich ihm kund zu geben. Diese Reise sollte der Prüfstein des Werths werden, den er sich beylegen dürfe. Der bescheidene Mann konnte nur denen nicht mißtrauisch gegen sich scheinen, die ihn verkennen wollten. Als wir uns an einem traulichen Winterabende mit seinem Stammbuche unterhielten, ließen Lessing's geliebte Schriftzüge uns bey dessen Zuruf verweilen:

Daß Beyfall dich nicht stolz, nicht Tadel furchtsam mache!
Des Künstlers Schätzung ist nicht jedes Fühlers Sache.
Denn auch dem Blinden brennt das Licht,
Und wer dich fühlte, Freund, verstand dich darum nicht.

Bey dieser Gelegenheit äußerte ich meine Furcht vor gebranten Blinden, und ihrem Einfluß auf unverständige Sehende. Schröder antwortete mir: „Ich muß erfahren, woran ich „mit der Kunst bin. Was ich gesehen und kennen gelernt, hat mich in meinen Grundsätzen „bestärkt. Es mag seyn, daß jede meiner einzelnen Rollen von einem Schauspieler übertroffen wird, dem seine Persönlichkeit oder seine „nähere Bekanntschaft mit dem geschilderten Verhältnisse, mehr als mich für sie begünstigen. „Aber es ist keine eigentliche Kunst, sich selbst „zu spielen. Das wird jedem verständigen „Nichtschauspieler gelingen, der gut zu sprechen „und sich anständig zu benehmen weiß. Der „allein scheint mir eine wirkliche Kunststufe erstiegen zu haben, der jeden Charakter so auffaßt, daß sich ihm nichts Fremdes beymischt; „daß er nicht bloß an eine allgemeine Gattung „mahnt, sondern sich auch von seinen Verwandten durch eigenthümliche Züge unterscheidet, die „er aus seiner Kunde hernimmt, um den Winken des Dichters zu entsprechen. Das unterscheidet den Schauspieler von dem guten Vor-

„leser, und Declamator. Der letzte kann den „Zuschauer, so lange er ihn mit dem ersten noch „nicht verglichen hat, sehr befriedigen. Aber so„bald er diesen sieht, muß er begreifen, daß er „vorher nur an die Person erinnert worden, „die er jetzt selbst erblickt. Dahin meine ich es „gebracht zu haben. Ich glaube Alles ausdrü„cken zu können, was der Dichter, wenn er der „Natur treu geblieben ist, durch die Worte oder „Handlungen seiner Personen ausdrücken wol„len; und ich hoffe in keinem Stücke hinter „den billigen Forderungen des Menschenkenners „zurückzubleiben, ohne einen andern Spiegel zu „Rathe zu ziehen, als den der Wahrheit. Die „Kunst kann nicht mehr aufzufassen begehren, „wenn sie nicht Künsteley werden will. Sie sehn, „warum mir der Natursohn Shakspeare Alles „so leicht und so zu Danke macht; warum mir „manche sehr bewunderte und dichterisch glän„zende Stelle Kampf und Anstrengung kostet, „um sie mit der Natur auszugleichen; warum „ich sie gleichsam verwischen muß, damit sie dem „Charakter nicht widerspreche. Es kommt mir „gar nicht darauf an, zu schimmern und her=

„vorzustechen, sondern auszufüllen und zu seyn. „Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß „jede werden, was keine andere seyn kann. Die „Richtigkeit dieses Bestrebens wird man meinem „Verstande nicht verdächtig machen. Darauf „kommt es an, zu erproben, ob es mir gelungen „ist. Und das verbürgt mir weder das Urtheil „meiner Freunde, noch der Kenner allein. Jene „sind an mich gewöhnt; und diese können be„stechlich werden, weil sie einer großen Wahr„heit huldigen. Sie mögen nicht rechten, wo „die bloße Absicht ihren Wünschen zusagt. Wirk„liches Verdienst bewährt sich dadurch, daß es „die Vorurtheile vernichtet. Bin ich, was Irr„thum, Alles was Kunst zu seyn glaubt, ohn„erachtet es der Natur widerspricht, der Erschei„nung der kunstgebildeten Natur weichen: so „muß ich auf den unwissendsten Zuschauer wir„ken wie auf den gelehrtesten: so muß jeder „Blick in sein eignes Herz den Anwesenden über„zeugen, er sehe von mir, was er sehen solle." Bey den letzten Außernngen schrie sie laut auf. Es überraschte mich, den verständigsten Künstler

meiner Zeit aus voller Seele vorbringen zu hören, was der berühmteste Redekünstler Latiums vor Jahrtausenden behauptete. Denn was war dieser Ausspruch anders, als die fast wörtliche Uebertragung des Ciceronischen: Est summi oratoris, summum oratorem populo videri. Nunquam de bono et malo oratore, doctis hominibus, cum populo dissensio fuit? Schröder selbst lächelte über dieses Zusammentreffen mit einem Satze, den sein eignes Nachdenken entwickelt, von dem er nicht glaubte, er habe seit Königsberg irgendwo in seiner Seele geschlummert; und wir hießen den Zufall, als eine günstige Vorbedeutung, willkommen. (F. L. Schröder von F. L. W. Meyer Th. 1. S. 336—339.)

Seite 45. In der zweyten Abtheilung des zweyten Theiles von Meyer's Biographie Schröder's S. 232 — 258 sind die hier erwähnten Gesetze des Hamburgischen Deutschen Theaters (Ostern 1798) eingerückt.

Seite 50. Bereits in einem Briefe vom 7. September 1807*) äußerte sich Schröder

*) Meyer's Schröder, Th. 2. Abth. 1. S. 253.

folgendermaßen über den Mißbrauch des Namens Gottes auf dem Theater:

„Ich unterschreibe, was Sie über die Zulässigkeit heiliger Ausdrücke auf der Bühne sagen. Es darf keiner christlichen Religionspartey ein Aergerniß gegeben werden, so wenig, wie einer Nation durch Aufstellung eines schlechten Menschen aus ihrer Mitte, der ausschließlich ihr aufgebürdet wird, obwohl andre deren auch genug haben. Die letzte Erfahrung ist bereits derb gepredigt worden."

„Dem, mehr durch Schauspieler als Schriftsteller eingerissenen Mißbrauche des göttlichen Namens muß gesteuert werden. Ich habe einen sehr beliebten Schauspieler, mehr als einmal, in einer komischen Rolle: Ach du allgerechter Gott! sagen hören, und andre folgen diesem Wegweiser treulich, um Lachen zu erregen. Nie werd' ich aber Veranlassungen, wo es am rechten Ort und von den rechten Personen gebraucht wird, meine Billigung versagen. Wie ich über das denke, was ich auf dem Theater für schicklich halte, enthüllt sich am beßten aus meinen eigenen Bearbeitungen."

Seite 55. Die Klagen Ifflands, welche Schröder erwähnt, befinden sich in dem folgenden Aufsatze*):

Ueber das Costume.

„Das Costume ist ein Theil des Anstandes. Mehrentheils gibt der Stand es an, und das Costume erfordert die besondere Haltung, welche seine Deutung oder die Zeit, wo es als geltend angenommen ward, bestimmt."

„Der Deutsche Edle in der Manteltracht von 1550, mit den weiten Beinkleidern, den pauschigen Aermeln, dem hohen Federhuthe, kann nicht den Gang unserer Tage haben. Sein Gang ist alsdann der Kleidung, die Kleidung seinem Gange hinderlich. Seine Ehrenbezeigungen, seine Artigkeiten müssen etwas Festeres, Entschiedeneres haben, als die jetzige Form mit sich bringt. Die Sprache des Muthes muß im ruhigeren Glauben an seine Thaten geführt werden."

„Läßt ihn der Dichter von heute sprechen, so werde dieser Fehler verdeckt, so viel als möglich ist."

---

*) Im Almanach für's Theater 1807. S. 133—138.

„Das edle Deutsche Fräulein, wenn sie nicht auf den Burgzinnen in Griechischer Tracht, Nymphenschleyer oder Ballkleide wandelt, wird es gern vermeiden, das faltenreiche, schwere Gewand durch einen trippelnden Schritt und die Haltung der Laitière zu verunzieren.“

„Wer Uniform zu tragen hat, wird gern in würdiger, ehrenvester, doch zwangloser Haltung seyn wollen.“

„Die Kleidung der neu modernen Herren fordert, daß man sich in ihre Weise schicke.“

„Wer in die bunte Maske kriechen soll, wer sich in das Wesen des verlebten alten Liebhabers setzen muß, wer sorglos, eigen und doch anziehend als Landbauer vor unsern Augen verfahren soll — der Filz, der seine Bewegungen so sparsam ausgibt, wie sein Gold, seine Kleider auf das nächste Jahrzehend schont — alle diese Costume erfordern körperliche Haltung, und eine Gewohnheit, in diesen Kleidern zu verkehren.“

„Es ist gewiß, daß diese Gewänder und Kleiderformen den, welcher die Gabe hat, sich

leicht zu versetzen, selbst ansprechen und ihre Anweisung geben.“

„Zu dem Ende muß man früh in jede dieser Weisen eingekleidet seyn. Wirft man Kleider eines fremden oder nicht gewohnten Costums erst in der letzten Viertelstunde um: so kleidet man sich zu einer Maskerade, und bereitet sich nicht zu der äußern Haltung, welche ein Charakter fordert.“

„Die Anzüge in den bürgerlichen Schauspielen sind jetzt so einförmig, daß dadurch gar keine äußere Unterscheidung möglich ist.“

„Braun, blau oder schwarz kleiden sich Alle, Herren, Kammerdiener, Liebhaber und Onkel; so wie weiß die gleiche Kleidung für alle Frauenzimmer ist, sie mögen Damen von erster Bedeutung oder Soubretten seyn.“

„Es ist in der That zu wünschen, daß auf der Bühne eine Gattung Abstufung in den Kleidern wieder in Gewohnheit kommen möge, um die Einförmigkeit aufzuheben, welche, außerdem, daß sie dem Auge nicht wohl thut, in der That mehr, als man glaubt, auf die Darstellungen Einfluß hat.“

„Die Französischen Schauspieler haben das ganze Kleid (habit habillé) nicht verworfen, sondern für alle Rollen von einiger Bedeutung beybehalten, und sie haben sehr wohl daran gethan."

„Für die Schauspieler von untergeordneten Talenten ist das Kleid oft ein Wegweiser, eine Barriere, die sie in den Schranken hält, welche nicht überschritten werden kann, ohne der Wahrheit und dem gefälligen Ansehen zu nahe zu treten."

„Von einer nicht wohl gegebenen Rolle sagt man wohl: „Es war alles nach Einer Farbe."

„Wenn dieß nun auch wörtlich zutrifft, dann ist das Uebel noch größer."

„Auf den Hüthen und Helmen der altdeutschen Tracht ist die Feder, der Federbusch, eine schöne Zierde. Schade, daß sie so oft mißbraucht wird."

„Die hohe Feder soll mit Geschmack getragen werden. Wenn der Kopf ohne Ursache hin und hergeworfen, herüber und hinüber gewendet wird: so erhält die Feder zitternde, kleinliche, nichtssagende Bewegungen. Bey sorgfältigen, ernsten Bewegungen des Kopfes kann die hohe

Feder von Deutung werden, den Ausdruck verstärken, ein Baldachin für den Blick werden."

„Eine immer hin und her wankende, zitternde Feder, thut zuletzt dem Auge weh."

„Ein ungeheurerer Federbusch ist ein kläglicher Anblick, der sogleich de: leeren Kopf verkündet, welcher sich damit zu etwas zu machen denkt. Die Bewegung einer solchen Carricatur, welche sogleich an die herumziehenden Seiltänzer mahnt, ist gewöhnlich einfältig und widerlich."

„Es fehlt dann nichts, als daß Brust und Magen mit einer Chaussee von dicken, falschen Steinen belegt sind, um das Lächerliche zu vollenden. Jedes Costume, das mehr enthält, als die Sache fordert, oder Dinge enthält, welche der Sache widersprechen, beleidigt den Geschmack."

Bayerische Staatsbibliothek München

X II.89
I.91
082

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Riccoboni, François,

Anton Franz Riccoboni's und Friedrich Ludwig Schröder's Vorschriften über die Schauspielkunst eine praktische Anleitung für Schauspieler und Declamatoren

Leipzig 1821

L.eleg.g. 577 y
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10575466-6